

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES**

Departamento de Pintura



**PINTURA EN FEMENINO : LA PRESENCIA DE LA MUJER
EN EL ENTORNO ARTÍSTICO MADRILEÑO : 1980-1990**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Ana María Díaz Monzón

Bajo la dirección de la doctora

María Sánchez Cifuentes

Madrid, 2012

ISBN: 978-84-615-8608-0

© Ana María Díaz Monzón, 2012

PINTURA EN FEMENINO

La presencia de la mujer en el entorno artístico madrileño. 1980-1990

Ana María Díaz Monzón

PINTURA EN FEMENINO

La presencia de la mujer en el entorno artístico madrileño. 1980-1990

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Pintura

Tesis Doctoral

Directora: Dra. María Sánchez Cifuentes

Madrid, 2011

En memoria de mi madre, a cuya ausencia no me acostumbro.

*En memoria de mi padre, que me enseñó a valorar
lo que se es y no lo que se tiene.*

A Rufo, compañero desde la adolescencia en los avatares vitales.

*A mi hija Vera, que con su apoyo y ayuda inapreciable
ha contribuido a la realización de esta tesis*

*Cuando trabajas todo el mundo está en el estudio
-el pasado, tus amigos, el mundo del arte y sobre todo
tus propias ideas- todos están allí. Pero si sigues pintando,
empiezan a marcharse, uno a uno, y te quedas
completamente solo. Entonces, si tienes suerte, incluso tú te marchas.*

JOHN CAGE

Índice general

Agradecimientos.....	13
Hipótesis de trabajo.....	15
Objetivos y sentido de la investigación.....	17
Antecedentes y contextualización.....	19
Metodología Investigadora.....	23
INTRODUCCIÓN.....	25
OCCIDENTE BAJO AIRES REVUELTOS: CONTEXTO SOCIO-POLÍTICO. 1980-1990.....	35
Panorama Internacional.....	37
España. La alegría de la libertad: la culminación del cambio. 1980-1985.....	41
La reconversión industrial.....	44
Euforia y decepción: España un país europeo. 1985-1990.....	45
España. Situación demográfica y socio-cultural a la llegada de los años ochenta.....	48
LA NEGACIÓN DE LA ESTÉTICA EN EL ARTE OCCIDENTAL: EXPULSIÓN DE LA PINTURA DEL TERRITORIO DEL ARTE.....	51
Antecedentes. En busca de la esencia y de la autonomía: la pintura como mística y la vía hacia el objeto.....	53
La pintura como mística: haciendo mapas interiores.....	54
La vía hacia el objeto: la radicalización de lo moderno.....	56
La lucha contra el discurso modernista y su heroína: la pintura. Los sesenta y los setenta.....	58
De la iconografía a la teoría.....	62
El discurso de género.....	67
La desaparición del sujeto.....	70
LA VUELTA DEL SUJETO Y LA PASIÓN: EL RETORNO A LA PINTURA. 1980-1990.....	73
El mercado internacional del arte en los años ochenta.....	75
Occidente. Permiso para pintar.....	78
Lateralidad y ambigüedad en la pintura.....	83
El arte como símbolo y expresión interior.....	87
El debate -durante los años 80- sobre el retorno a las prácticas pictóricas en el arte occidental.....	91
De nuevo en el frío: el retorno al orden.....	95
España. Infraestructuras: el mercado del arte en la década de los ochenta.....	99
El arte español. Panorama previo: los sesenta y los setenta.....	105
España: la recuperación de la pintura como práctica artística.....	108

LOS LENGUAJES CÁLIDOS Y VITALISTAS. MADRID EN LOS AÑOS OCHENTA.....	115
Panorama general. Infraestructuras.....	117
Madrid. La explosión pictórica.....	122
LA PINTURA EN FEMENINO.....	135
El símbolo: la pintura como re-conocimiento.....	138
Iraida Cano.....	141
Ana Díaz.....	149
Menchu Lamas.....	157
Ana Mazoy.....	167
Lita Mora.....	175
Paisajes: los estados subjetivos.....	183
Elena Del Rivero.....	185
María Gómez.....	193
Pilar Insertis.....	201
Virginia Lasheras.....	207
Sofía Madrigal.....	215
María Luisa Rojo.....	221
La poesía del gesto y el color.....	229
Rosa Brun.....	231
Mareta Espinosa y Eugenia Funes.....	237
Trinidad Irisarri.....	245
Fran López Bru.....	253
Victoria Santesmases.....	261
El gesto y el color autobiográficos: violencia y pasión.....	269
Pilar Lara.....	271
Isabel López Mora.....	277
Marisa Moral.....	283
La neo-figuración impregnada de posmodernismo.....	291
Ángeles San José.....	293
Darya Von Berner.....	301
La geometría poética.....	307
Felicidad Moreno.....	309

Soledad Sevilla.....	315
Lo social a través de lo autobiográfico.....	325
Chiti Ayuso.....	327
Patricia Gadea.....	335
A MODO DE EPÍLOGO. LAS PINTORAS EN LA ACTUALIDAD.....	345
CONCLUSIONES.....	383
CURRICULUM DE LAS ARTISTA DURANTE LA DÉCADA DE 1980-1990.....	393
BIBLIOGRAFÍA.....	425
Bibliografía de las artistas durante la década de los ochenta.....	427
Bibliografía específica.....	479
ÍNDICES.....	495
Índice de Ilustraciones.....	497
Índice de Láminas.....	501
Índice Onomástico.....	503

AGRADECIMIENTOS

Es indudable que esta tesis no se hubiera podido llevar a cabo sin las numerosas colaboraciones que he recibido. Quiero por tanto expresar mi gratitud a todas aquellas personas que han contribuido a que este trabajo llegue a buen fin.

A mi tutora María Sánchez, que ha tenido la paciencia de guiarme sabiamente durante todo el tiempo de esta investigación.

A las artistas de las que se ocupa esta tesis y, en los casos de las fallecidas, a sus familias, ya que me han facilitado una información fundamental para el desarrollo del trabajo. Así, quiero dar las gracias a Chiti Ayuso, Rosa Brun, Iraidá Cano, Elena Del Rivero, Mareta Espinosa, Eugenia Funes, María Gómez, Pilar Insertis, Trinidad Irisarri, Menchu Lamas, Fran López Bru, Isabel López Mora, Sofía Madrigal, Ana Mazoy, Lita Mora, Marisa Moral, Felicidad Moreno, María Luisa Rojo, Ángeles San José, Victoria Santesmases, Soledad Sevilla y Darya Von Berner, por las numerosas veces que me han atendido, dándome generosamente, además de una documentación imprescindible, parte de su tiempo. Así mismo, extendiendo este agradecimiento a Fernando Sáez, hijo de Pilar Lara, que ha puesto a mi disposición toda la información que guardaba de su madre, y a Juan Ugalde y César Fernández Arias, que han contribuido amablemente a aclarar todas las dudas que he tenido sobre la trayectoria de Patricia Gadea.

A Esther López y Silvia Castelló por su inestimable ayuda en las traducciones del inglés.

A las galerías de arte: Evelin Botella, Antonio Machón, Soledad Lorenzo, Oliva Arauna y May Moré, por facilitarme amablemente los datos que les solicité en varias ocasiones.

A Miguel Fernández-Cid, que hizo posible la consulta de documentación de difícil acceso.

A Jorge Pérez-Guerra y José Pérez-Guerra, de *El Punto de las Artes*, que me permitieron acceder a sus ficheros particulares, dándome todo tipo de facilidades.

Al personal de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, al de la Biblioteca Nacional, al de la Biblioteca del Ayuntamiento de Madrid, y muy especialmente al de la Biblioteca del Reina Sofía de Madrid y al de la Hemeroteca Nacional, que me han soportado durante largas y numerosas jornadas.

Por último, quiero dar las gracias a mi hija, sin cuya ayuda hubiera sido más complicado superar las dificultades de tipo informático que esta investigación ha generado, y a mi pareja, que ha soportado de manera estoica la invasión documental que ha sufrido nuestra casa durante estos años.

HIPÓTESIS DE TRABAJO

Esta tesis se ocupa de un determinado grupo de mujeres que pintaban en Madrid, en el periodo comprendido entre 1980-1990, y que he situado bajo el término -ya utilizado por José Luis Brea para enmarcar a una generación de artistas que trabajaron en los años ochenta- de “pintoras transconceptuales”.

¿Qué me movió a elegir este tema para mi tesis doctoral?. La respuesta es sencilla: viví, junto a casi todas las pintoras en las que se centra este trabajo, la década de los ochenta en el entorno artístico madrileño; entorno en el que, en aquellos años, existía una intensa relación entre los artistas plásticos que, para mí, constituyó un continuo flujo de enriquecimiento personal. Es fácil deducir que guardo un excelente recuerdo de aquella etapa en la que uno tenía una fe apasionada en lo que hacía y en lo que hacían los demás; en definitiva, aún creía -con la inocencia rayana en la estupidez que da la juventud- en un arte independiente del mercado.

Meditando sobre este periodo de mi pasado, caí en la cuenta de la gran cantidad de mujeres que iniciamos nuestra trayectoria en el Madrid de aquellos años y, a la par, del vacío informativo que había sobre los discursos que estas artistas mantuvieron durante la década. Otro factor que me llamó la atención fue la nula importancia que se le había dada al hecho de que, durante la década de los ochenta, surgiera en el mundo del arte español, en general y madrileño, en particular, una representación femenina tan elevada que suponía, sin lugar a dudas, la incorporación de la mujer al mercado artístico de nuestro país. Un acontecimiento tan importante ha sido omitido, hasta el punto de que, ya a finales de los años ochenta, en textos con intención de resumen de la etapa, apenas aparecían ninguna de las artistas de las que nos vamos a ocupar.

Me pareció que era un asunto que merecía ser analizado. No tuve dudas: este sería el tema de mi tesis.

El hecho de conocer a todas las artistas -he tenido relaciones personales con la mayoría de ellas- ha facilitado la obtención de información de primera mano; de hecho, salvo en el caso de las fallecidas, el pequeño texto con el que se da inicio al capítulo dedicado a cada una de las pintoras -con la intención de definir sucintamente su obra de estos años- está escogido personalmente por ellas; además, esta circunstancia me ha permitido poder completar las lagunas informativas a través de entrevistas personales.

Como he comentado, la primera cuestión que llamó mi atención fue el alto número de artistas femeninas, ya que -en el paisaje nacional- la mujer, hasta esos momentos, apenas había sido una anécdota¹. Puede parecer exagerado pero, como prueba del carácter histórico del escaso protagonismo femenino, basta contemplar convocatorias del tipo de la exposición, realizada en 1979, 1980, en Juana Mordó, donde no había presencia femenina, o *Madrid D. F.* (1980), en la que sólo había una mujer entre un total de once participantes.

¿Cuál pudo ser el motivo de esta ausencia de féminas?. Es evidente que dicha ausencia era extensible al mundo del arte español; en el Madrid anterior a los años ochenta había pocas mujeres en el mercado del arte. Podemos citar a Eva Looz, Concha Jérez o Elena Asins, en el sector de vanguardia; por otro lado, en el de la pintura realista, había alguna más, entre ellas: Amalia Avia, María Moreno, Isabel Quintanilla o Carmen Laffont.

Sin embargo, desde los comienzos de los años ochenta y a lo largo de la década, se produce lo que podría denominarse *una explosión* de mujeres dentro del mercado del arte español, tanto pintoras como, en menor número, escultoras, de las que las seleccionadas para nuestro estudio son sólo una muestra, no sólo porque no fueron las únicas que trabajaron en Madrid, sino porque no debemos olvidar que esta tesis se centra sólo en el mercado madrileño. Este acontecimiento supuso el acceso masivo de la mujer al mundo del arte, un proceso que, desde entonces, no ha parado, aunque aún las mujeres siguen sin conseguir hacerlo en absoluta igualdad de condiciones respecto a sus compañeros varones.

La reflexión sobre lo anteriormente expuesto me llevó a plantear la primera hipótesis de esta tesis: la necesaria existencia de una transformación de la sociedad española que posibilitara la visibilidad de la mujer fuera del entorno familiar y, con ello, su supuesta incorporación, durante la década de los años ochenta, al entorno del mercado artístico madrileño. Consecuentemente surge, también, la primera pregunta: ¿por qué llegó a producirse una floración de mujeres artistas?. La búsqueda de una respuesta me mueve a sostener que hubo circunstancias de tipo social, político, económico, cultural y artístico, que construyeron el contexto adecuado para que en los inicios de los años ochenta, la sociedad española estuviera en posesión de las condiciones que permitieron que la mujer accediera al mercado del arte español.

Una vez establecida la primera hipótesis, la segunda incluye dos vertientes: por un lado, planteo que, a lo largo de la década, el sector femenino de la sociedad española se incorporó al mercado del arte de nuestro país y, por tanto, al madrileño; por otro, presumo que los discursos que estas mujeres artistas construyeron tuvieron una solidez y seriedad parejos al de los varones pintores que compartieron con ellas el espacio del arte de los ochenta madrileño², con una presencia en el mercado que logró cotas más o menos altas, pero siempre digna de tener en cuenta.

Por último, la tercera hipótesis hace que me vuelva a preguntar, de nuevo, sobre los discursos de estas pintoras, en esta ocasión en relación a su carácter y a las posibles conexiones que pudiera haber entre ellos. La postura que sostengo en relación a esto es que los lenguajes plásticos que construyeron mantienen entre sí lazos importantes que hacen que los discursos que elaboraron durante la década de los ochenta puedan ser vistos desde una óptica común.

A lo largo de esta tesis desarrollaremos estas tres hipótesis, en busca de conclusiones que las ratifiquen.

¹ Durante la etapa anterior a los años ochenta, ya trabajaban en Madrid un reducido número de mujeres, que continuaron haciéndolo durante esta década, pero esta tesis se ocupa sólo de una parte de las mujeres que pintaban en la capital en este periodo.

² Las obras de estas pintoras estuvieron presentes en el mercado de la época y fueron reconocidas por la crítica en general.

OBJETIVOS Y SENTIDO DE LA INVESTIGACIÓN

Esta tesis tiene varios objetivos, todos ellos en igualdad en cuanto a importancia, y un sólo sentido: el de reivindicar -o si se prefiere, recuperar o poner en valor- el trabajo que realizaron, en el periodo transcurrido entre los años 1980 y 1990, las pintoras incluidas en ella.

El primer objetivo es indagar en las posibles transformaciones que la sociedad española pudo experimentar para que, en los inicios de los años ochenta, se hubieran cumplido los requisitos necesarios que permitirían el acceso de la mujer al mundo del arte, más concretamente, al entorno artístico de Madrid. Este primer objetivo abarca un análisis de las condiciones en que se encontraba el mundo del arte durante el periodo temporal que incluye este trabajo, no sólo del entorno madrileño, sino del español en general y el de la cultura occidental en la que estaba inmerso. Todos estos datos nos darán las pautas tras las que encontraremos la respuesta que buscamos.

El segundo objetivo es establecer y precisar la aparición, en el mercado del arte madrileño y dentro del periodo comprendido entre 1980 y 1990, de un abultado grupo de mujeres pintoras, así como demostrar que sus discursos lograron mantenerse y alcanzar repercusión dentro del mercado artístico de estos años. La investigación sobre sus respectivas trayectorias constituye uno de los documentos centrales de esta tesis, con el objeto de dejar asentado su presencia en el mundo del arte del Madrid de los ochenta. En cuanto al análisis de las poéticas, quiero especificar que no van a ser enfocadas desde posturas que defiendan creencias en un arte específicamente femenino, ya que opino que no existe tal, al igual que no existe un arte masculino, homosexual o lesbiano.

El tercer objetivo me vuelve a remitir a los discursos de las pintoras: se centra en la investigación de las características que determinaron sus visiones estéticas y en buscar las posibles relaciones que podrían extender lazos entre ellas.

En cuanto al sentido de la investigación, mi intención -como ya he apuntado- es que tenga un carácter de reivindicación del trabajo que llevaron a cabo este grupo de pintoras, que ha caído, con algunas excepciones, casi en el olvido³. Ya a finales de la década, este olvido comenzaba a ser patente. Como muestra de ello citaré unos textos que se publicaron en 1988, en la prestigiosa y vanguardista revista internacional *Flash Art*, sobre la situación durante la década del triunfante arte español. Uno de ellos es de Kevin Power,

³ En relación a dicho olvido, cabe preguntarse si es justificado o no. En cuanto a esta cuestión, sólo diremos que lo que caracteriza el presente trabajo de investigación es su carácter personal; consecuentemente la intención de subsanar dicho olvido implica un juicio personal sobre su carácter injusto.

«Pintando el camino hacia Europa»⁴; el otro, «La Nueva Generación Española», de Catherine Grout⁵, y en ambos hay sólo una pintora citada: María Gómez, y de manera breve; otro ejemplo, éste de 1989, es un texto de Juan Manuel Bonet, en *El Europeo*, en el que hace una revisión de la década y en el que solamente son citadas tres mujeres: por un lado María Gómez -incluida en una exposición con siete varones más- y por otro, Rosa Brun y Darya Von Berner, en otra muestra en la que estaban acompañadas por once varones⁶.

También quiero resaltar, siguiendo con el sentido de esta tesis, el hecho de que este trabajo de investigación quiere convertirse, indirectamente, en una reivindicación de la pintura.

Para terminar, deseo puntualizar que la tesis que desarrollo quiere huir de cualquier intento historicista. Sería un grave error, ya que el periodo de los años ochenta no tiene aún la perspectiva histórica suficiente para ser estudiado desde ese punto de vista. Además del hecho de que la base de nuestra tesis está constituida por una serie de pintoras que, afortunadamente -salvo tres casos-, siguen vivas y mantienen su actividad creativa, a pesar, en muchos casos, de la dificultad que encuentran para acceder al mercado.

A propósito de lo anterior, el desarrollo de esta investigación termina haciendo una sucinta reflexión sobre la situación actual del trabajo de cada una de las artistas, ya que -salvando las tres que ya no se encuentran entre nosotros- todas han continuado sus investigaciones hasta el día de hoy. La obra que pintaron en los ochenta fue el inicio de un viaje que les ha llevado hasta sus discursos actuales, por lo que queremos creer que en estos últimos quedará un poso de todo lo anterior, se mantengan o no en la pintura.

⁴ Kevin Power: «Pintando el camino hacia Europa», *Flash Art*/Edición Española, Milán, Italia, no. 1, febrero de 1988, pp. 50-56.

⁵ Catherine Grout: «La Nueva Generación Española», *Flash Art*/Edición Española, Milán, Italia, no. 1, febrero de 1988, pp. 57-59.

⁶ Juan Manuel Bonet: «Mapa de la Selva», *El Europeo*, Madrid, 1989, no. 18, pp. 102-108.

ANTECEDENTES Y CONTEXTUALIZACIÓN

Los planteamientos que mantengo en esta tesis, a saber: por un lado, la aparición, en un periodo comprendido entre 1980 y 1990 -y en el entorno madrileño- de un abultado número de mujeres artistas, que considero que formaron un grupo, unido por practicar la pintura, por tener en común una visión estética y por pertenecer, en su mayoría, a una misma generación; y por otro lado, el convencimiento de que sus discursos plásticos tuvieron una presencia con peso específico en el mercado artístico del periodo temporal que comprende la década de los ochenta, unido a la convicción de que todo pudo producirse debido a una serie de circunstancias de tipo social, económico, político, cultural y artístico, no ha sido considerada, ni analizada hasta estos momentos.

Sí que ha habido, por supuesto, citas a nivel individual de muchas de las pintoras aquí tratadas, tanto en ensayos y artículos de prensa, como en textos de catálogos o monografías que hacen referencia a esta etapa o parte de ella⁷.

A mediados de la década, en 1985, Dan Cameron publicó un artículo sobre el arte español: «Report from Spain»⁸, en el que, tras trazar una somera panorámica de la situación socio-política española, hace una valoración positiva que resulta incluso algo exagerada, lo que es comprensible -dada la coyuntura en la que estaba escrito- ya que la imagen de España, sobre todo desde el lado político, estaba mitificada. Por otro lado, Cameron sigue la tónica general de hacer un rápido vuelo sobre las dos décadas anteriores a los ochenta -tocando también el aspecto político- seguido de una descripción muy general de ésta, haciendo hincapié en el entorno madrileño. La existencia de un grupo ya considerable de mujeres es omitida, las damas apenas aparecen; sólo son mencionadas Menchu Lamas, Ana Mazoy, María Gómez y Patricia Gadea, siempre a título individual.

En este mismo año publicó Javier Rubio Navarro el artículo «El arte español en la actualidad», en la revista *Flash Art/International Edition*⁹, en el que hacía balance del lustro. Este balance, en su conjunto, es bastante negativo y, por otro lado, tiene un carácter eminentemente machista, ya que no cita ni a una sola mujer, haciendo constantemente referencia a un mundo artístico exclusivamente masculino.

⁷ Debemos insistir en puntualizar que hay entre estas artistas excepciones, como Menchu Lamas o Soledad Sevilla, que han recibido gran atención por parte del mercado de los ochenta hasta la actualidad, o, ya en el periodo posterior al que nos ocupa, como Felicidad Moreno.

⁸ Dan Cameron: «Report from Spain», *Art in América*, New York, febrero de 1985, pp. 25-35.

⁹ Javier Rubio Navarro: «El arte español en la actualidad», *Flash Art/Edición Internacional*, New York, no. 121, marzo de 1985, pp. 58-61.

Tenemos más revisiones que afectan a la década, como las que realiza Kewin Power. En el año 1985, en el texto que escribe para *Cota Cero. Sobre el nivel del mar*, hace una breve panorámica sobre el estado del arte español, apoyando -con alguna reserva- la política de promoción y dictaminando que «la pintura española está viva»¹⁰. En 1988, publica «Pintando el camino hacia Europa»¹¹, que tiene un tono general equilibrado y en el que apenas cita a las mujeres artistas de la etapa, resaltando el carácter de camino hacia el éxito social que el arte había representado durante los años ochenta y la inusitada cantidad de artistas en general. Sin embargo, este mismo crítico, publicó, al año siguiente, «Apuntes sobre España»¹², donde arrasaba -literalmente- con el arte español de la década de los ochenta. Es una crítica general demoledora, que retorna a la demonización anterior a los ochenta. Además de incidir en las prácticas políticas culturales ajenas a aspectos productivos de base -no carecía de razón- lo hace en la falta de creatividad, acusando a los pintores de copiar modelos, de hacer obras vacías y de agarrarse a un esteticismo obsoleto. También Mar Villaespesa publicó «Síndrome de mayoría absoluta»¹³, en el mismo número de la revista, y con el mismo tono, rechazando a Barceló y Sicilia en favor de Solano, Muñoz y Paneque¹⁴; Kevin Power incluye en su rechazo también a Solano y defiende a Paneque y el grupo sevillano¹⁵. Ignora a las mujeres artistas de los ochenta, incluidas nuestras pintoras- salvando a María Gómez-. También en este mismo número de *Arena*, se publicó un artículo de Anna Mauri «La pintura y la generación de los 80»¹⁶, en el que además de mantener la misma postura crítica, profundizaba en la identificación, durante los años ochenta, de lo nuevo y lo joven, y en el carácter individualista de las poéticas. Otro artículo interesante sobre el tema es el que publicó, a mediados del año 1988, Gloria Collado, bajo el título «Mira cómo caen los jóvenes al moverse las palmeras»¹⁷, donde hace una crítica de la política artística que predominó durante los años ochenta, incidiendo en el fenómeno "joven"¹⁸.

Podemos encontrar otros textos sobre el tema en *El Arte del Siglo XX (1950-1990)*, en sus apartados «Hacia una generación posmoderna» y «La eclosión del arte joven»¹⁹; los libros de Francisco Calvo Serraller, *España. Medio Siglo de Arte de Vanguardia. 1939/85* (1985) y *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte*

¹⁰ Kewin Power: «Cota Cero. Sobre el nivel del mar», *Los Manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones. 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000, p. 73.

¹¹ Kewin Power: «Pintando el camino hacia Europa», *Flash Art/Edición Española*, New York, no. 1, febrero de 1988, pp. 50-56.

¹² Kewin Power: «Apuntes sobre España», *Arena*, Madrid, no. 1, febrero de 1989. «Sospecho que gran parte de la obra de los ochenta se verá como típica de una sociedad basada en la ideología capitalista del individualismo, donde las percepciones son, en muchos casos, poco más que intuiciones no organizadas. (...) Estamos siempre ante un genio individual y una obra pulida, pero carente de sustancia», p. 92.

¹³ Mar Villaespesa: «Síndrome de mayoría absoluta», *Arena*, Madrid, no. 1, febrero de 1989. Escribe Mar Villaespesa en relación al arte español de los años ochenta que «ha sido revalorizado más que por la pertinencia de la obra por su calidad de representantes o embajadores de la euforia democrática española dentro y fuera de nuestro territorio. (...) Los criterios de valor han estado mediatizados por lo que es la propaganda del arte y del mercado internacional, la jerarquía de valores ha respondido a criterios socio-mercantiles más que a criterios de necesidad colectiva», pp. 81-82.

¹⁴ *Id.*, pp. 82-83.

¹⁵ Cosa lógica, dado que *Arena* surge como continuación de *Figura*, siendo su equipo directivo José Luis Brea, Mar Villaespesa y Kevin Power.

¹⁶ Anna Mauri: «La pintura y la generación de los 80», *Arena*, Madrid, no. 1, febrero de 1989, pp. 71-76.

¹⁷ Gloria Collado: «Mira cómo caen los jóvenes al moverse las palmeras», *Lápiz*, Madrid, no. 50, mayo-junio de 1988, pp. 64-67.

¹⁸ *Id.*, pp. 64, 66. «Lo joven ha empezado a verse ya como mercancía sospechosa o, al menos, como un lastre inútil en una aventura por la supervivencia que de difícil ha pasado a ser cruel. (...) La historia del fenómeno *joven* en estos últimos años, es la historia de una especulación sin base, a la que se han apuntado irresponsablemente ciertos poderes públicos, galerías y hasta algunas firmas comerciales, sin pensar en renovar y mejorar la educación artística».

¹⁹ Ulricke Aubertin et al.: «Hacia una generación posmoderna», *El Arte del Siglo XX. 1950/1990*, 2 v., v. 2, Barcelona, 1990, p. 443. Y, «La eclosión del arte joven», *El Arte del Siglo XX. 1950/1990*, v. 2, Barcelona, 1990, p. 505.

español contemporáneo²⁰ (1988), o en el del Equipo Reseña, que abarca hasta el año 1987, *Doce años de cultura española (1976/1987)*²¹, además de en textos de catálogos como el del ya citado Francisco Calvo Serraller, «España. Cambio de imagen» para la muestra *Caleidoscopio Español. Arte joven de los años 80*²², y los de Miguel Fernández-Cid, «Los ochenta. Una nueva mirada a la pintura», para el catálogo *Pintura Española. Generación de los 80*²³, y «Los ochenta. Nombres para una década», del catálogo *Antípodas. Arte Español Actual*²⁴, ambos de 1988. Podemos citar, también, a Simón Marchán en su obra -clásica ya- *Del Arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*²⁵, que en sus capítulos «Nuevos comportamientos artísticos en España» y «Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"» hace un balance general, de tintes más negativos en el primero y más descriptivos en el segundo, citando a Menchu Lamas, Ana Mazoy, María Gómez y Patricia Gadea -de nuevo, insistimos- que a título absolutamente individual, estando totalmente ausente nuestra vía de trabajo. Por último, haremos referencia a *Las auras frías*, de José Luis Brea, que toca el tema de los ochenta y el retorno a lo pictórico negativamente, rechazando la «la ideología del artista intuitivo, naif y encerrado en la marfileña torre del *l'art por l'art*»²⁶, y atacando a la pintura: «¿Cuál podría ser el porvenir de la pintura?. Ninguno. (...) La pintura es patética, se opone al devenir de todo»²⁷.

Incluso en las exposiciones colectivas que pretendieron hacer una recapitulación, pasados algunos años, como en la que seleccionó Miguel Fernández-Cid para *Los 80: radiografía del entusiasmo*, nuestro enfoque está ausente. De hecho, están ausentes todas nuestras pintoras, exceptuando Elena Del Rivero²⁸. En todos los casos, como ya se ha descrito, se traza una panorámica general, que incluye, en ocasiones, comentarios sobre el alto número de artistas y la inflación del mercado del arte, pero, en ninguno de ellos, existe enfoque alguno semejante al de nuestra investigación, lo que, por otra parte, nos demuestra la poca importancia que parece tener el hecho de la incorporación masiva de la mujer al mundo del arte español en general y madrileño en particular²⁹.

Podemos decir, por tanto, que nadie se ha parado a analizar el cómo y el por qué de esta incorporación, a pesar de que algunos críticos se hicieron eco -no era para menos- de la numerosa representación femenina de algunas muestras o convocatorias, siempre de manera muy breve, prácticamente a nivel de comentario, sin profundizar más en el tema.

En cuanto al contexto cultural y artístico, desde su perspectiva general, sí que hemos encontrado abundantes trabajos, tanto a nivel de ensayo como en artículos de prensa y revistas, no sólo de los años

²⁰ Francisco Calvo Serraller: *España. Medio Siglo de Arte de Vanguardia, 1939/85*, Madrid, 1985; *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, 1988.

²¹ Equipo Reseña: *Doce años de cultura española. (1976-1987)*, Madrid, 1989, pp. 291-326. Uno de los colaboradores de este Equipo, Luis Alonso Fernández, publicó un artículo sobre el mismo tema, titulado «Nuevos valores. Incontinente caudal», en *Reseña*, no. 177, septiembre-octubre de 1987, p. 40.

²² Francisco Calvo Serraller: «España. Cambio de imagen», *Caleidoscopio Español. Arte joven de los años 80*, Madrid, 1984, pp. 15-35.

²³ Miguel Fernández-Cid: «Los ochenta, una nueva mirada en la pintura», *Pintura Española. La generación de los 80*, Álava, 1988, pp. 7-14.

²⁴ Miguel Fernández-Cid: «Los ochenta. Nombres para una década», *Antípodas. Arte español actual*, Madrid, 1988, pp. 99-103.

²⁵ Simón Marchán: *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, Madrid, 1997. «Nuevos comportamientos artísticos en España», pp. 273-289 y «Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"», pp. 291-324.

²⁶ José Luis Brea: *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era posmoderna*, Barcelona, 1991, p. 28.

²⁷ *Id.*, pp. 135-136.

²⁸ Pablo Jiménez. «Los 80: radiografía del entusiasmo», *ABC*, Madrid, 20 de noviembre de 1992, p. 31. La muestra se realizó en la Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid.

²⁹ Podemos citar también varios artículos como el de Gloria Collado «Mira como caen los árboles al moverse las palmeras», *Lápiz*, Madrid, no. 82-83, 1991-92, pp. 64-67; la misma autora publicó en el no. 52 de la citada revista, octubre de 1988: «De la transición al tránsito por la pintura», pp. 29-32. Por otro lado, Vicente Llorca publicó «El paisaje de los ochenta», en *CYAN*, no. 10, junio-julio de 1988, pp. 12-14; y «El retorno de la pintura», *Historia del Arte*, v. 30, Barcelona, 1992, pp. 35-48.

ochenta, sino, por descontado, de las dos décadas anteriores, incluyendo tanto a España como al contexto occidental en el que estamos inmersos. Pero también hemos visto, en este caso, que estaban ausentes las perspectivas economicistas, sociológicas, políticas, culturales y artísticas encaminadas en la dirección de nuestros planteamientos: la mujer en el mercado del arte español.

METODOLOGÍA INVESTIGADORA

Debido a la ausencia de trabajos sobre este tema, en nuestra metodología predomina el enfoque informativo sobre el analítico. He tratado de abarcar el mayor número de datos posibles, tomando la opción metodológica de exponer y no valorar, para que el lector tenga elementos de juicio que le permitan sacar conclusiones y establecer los contextos.

Ha sido necesario acompañar el cuerpo fundamental de la tesis -la aparición de un grupo numeroso de pintoras, con trayectorias serias, en el contexto del mercado del arte madrileño y las razones de esta aparición- de un apartado que describe el contexto social, político, económico y, así mismo, de otro referido al contexto cultural y artístico, para lo que he acudido a diversos campos de conocimiento, como la historia y la teoría del arte, la estética y la filosofía, al mismo tiempo que a los campos de la política, economía y sociología, en la medida en que ha sido necesario para el correcto desarrollo de esta tesis.

De cara a establecer y precisar la existencia de este numeroso grupo de pintoras, así como a demostrar su presencia en el mercado madrileño artístico de los años ochenta, he investigado en las trayectorias respectivas de estas creadoras. La mencionada investigación se ha llevado a cabo, en primer lugar, a través de la información que me ha sido facilitada por las artistas y, en su caso, por los familiares directos de las fallecidas. Esta inapreciable documentación de primera mano ha consistido en, por una parte, información verbal -a través de entrevistas personales o, en su caso, con algún familiar directo- sobre la trayectoria profesional de cada una de las pintoras, incluyendo datos sobre aquella parte de la vida personal que pudo haber influido en los discursos; por otra parte, las artistas -o la familia- me han facilitado la documentación fotográfica que tenían en su poder y, por último, también información sobre el curriculum y bibliografía durante el periodo que nos ocupa. La otra base documental ha sido la bibliografía de los años ochenta que he podido consultar, principalmente críticas, ensayos y monografías, atendiendo también a aquella bibliografía que, aunque haya sido publicada posteriormente, interesaba a nuestros propósitos.

Así, he procedido a investigar los catálogos en general -individuales o colectivos-, las monografías, y los ensayos. El otro frente de investigación -que, en nuestro caso concreto, debido al carácter prácticamente contemporáneo del tema, adquiere una gran importancia- está integrado por la prensa y las revistas de la época, además de recurrir a los recursos informáticos con contenido relacionado con el asunto de esta tesis. Debo hacer hincapié en el arduo trabajo, tanto de hemeroteca como de biblioteca, que ha supuesto esta investigación, debido no sólo a la gran cantidad de bibliografía, sino también al hecho de que prácticamente

todas las pintoras facilitaron al respecto una información deficiente que, en casi todos los casos, incluía la falta del dato del número de la página de la publicación y, en algunos de ellos, sin fechas completas.

Será el conjunto de esta documentación la que nos permita ver la solidez de las trayectorias de nuestras pintoras y su adecuación al momento artístico en que se desarrollaron.

En cuanto a la metodología seguida para llevar a cabo nuestra investigación en el apartado de las circunstancias de carácter socio-económico, político y cultural en general, de nuevo y por el mismo motivo ya expresado más arriba -el hecho de que esta tesis se ocupe de un tema para el que apenas existe perspectiva histórica, debido a su cercanía en el tiempo- la prensa y las revistas se han constituido en la fuente primordial de información, uniéndose, también, la conseguida a partir de los recursos informáticos.

Por fin, en relación a los aspectos culturales y artísticos -comprendido en este último apartado el mercado del arte- he recurrido a diversos ensayos publicados sobre el tema, así como a catálogos, monografías, prensa y revistas. En el caso de estas dos últimas fuentes de información, he consultado generalmente publicaciones que se realizaron durante los diez años de los que nos ocupamos, aunque también se haya utilizado -en algunos caso- información publicada con posterioridad a la década de los ochenta. Igualmente, en este apartado la investigación se ha extendido a la información que facilita la red.

Con los datos que todo este proceso de investigación me ha proporcionado, he establecido las bases que me han permitido el desarrollado temático de esta tesis. Dicho desarrollo temático parte de una panorámica de los contextos socio-políticos, económicos, culturales y artísticos que posibilitaron la aparición de las pintoras de las que se ocupa este trabajo, para, a continuación, introducirme en los discursos plásticos de las pintoras.

Terminaré puntualizando que las citas a pié de página están organizadas, en cuanto a su número de orden, en relación a la totalidad del trabajo; sin embargo -dado el alto número de citas a pié de página que tiene esta tesis y con el fin de facilitar su lectura- la clasificación de éstas como *op. cit.*, *id.* o *ib.*, he preferido llevarla a cabo por capítulos.

INTRODUCCIÓN

Siempre se han de pedir excusas al hablar de pintura.

PAUL VALERY

El título de esta tesis hace alusión, de modo directo, al tema que desarrollamos en ella: la incorporación -a lo largo de la década de los ochenta- del lado femenino de la sociedad española al mercado artístico de nuestro país y, concretamente al de Madrid. He centrado mi investigación en un grupo de pintoras formado por: Chiti Ayuso, Rosa Brun, Iraidá Cano, Ana Díaz, Elena Del Rivero Mareta Espinosa, Eugenia Funes, Patricia Gadea, María Gómez, Pilar Insertis, Trinidad Irisarri, Menchu Lamas, Pilar Lara, Virginia Lasheras, Fran López Bru, Isabel López Mora, Sofía Madrigal, Ana Mazoy, Lita Mora, Marisa Moral, Felicidad Moreno, María Luisa Rojo, Ángeles San José, Victoria Santesmases, Soledad Sevilla y Darya Von Berner. Ya he comentado con anterioridad las relaciones personales que mantuve con la mayor parte de estas artistas, coincidiendo, además, durante la etapa de la que se ocupa esta investigación, con algunas de ellas en diversas muestras colectivas; pero este hecho no ha sido, por supuesto, el motivo por el que han sido incluidas en este trabajo, si no que su selección atiende a su presencia en el mercado de los años ochenta, así como a el hecho de que sus discursos mantenían lazos entre sí.

Ateniéndome a lo que -ya en el siglo XVIII- David Hume estableció en su obra *La norma del gusto y otros ensayos*³⁰, (1742, en adelante) -la unión de los hechos culturales con el contexto histórico y que, posteriormente, Winckelmann ratificó en su *Historia del Arte de la Antigüedad*³¹, publicada en 1764-, he comenzado por trazar una panorámica del paisaje político y socio-económico -durante la década de los ochenta- de Occidente en general y de España en particular, haciendo hincapié en las transformaciones que sufrió nuestro país al incorporarse a Europa como una nación democrática más, tanto de índole política, como económica, demográfica y socio-cultural. Estas transformaciones llevarán a un aumento considerable

³⁰ David Hume: *La norma del gusto y otros ensayos*, Barcelona: Península, 1989. Desarrolla el tema en el capítulo *Sobre el origen y desarrollo de las artes y de las ciencias*, pp. 81-112. En p. 85 dice: «Por tanto, la cuestión concerniente al origen y desarrollo de las ciencias y de las artes no es del todo una cuestión que concierna al gusto, al genio y al espíritu de unos pocos, sino a los de todo un pueblo, y puede, por tanto, ser explicada en alguna medida por medio de causas y principios generales», p. 85.

³¹ Johann Joachim Winckelmann: *Historia del Arte de la Antigüedad*, Barcelona: Iberia, 1994. En el capítulo *La diversidad del clima, una de las principales causas de las diferencias del arte de los pueblos*, dice: «Tan simbólica y comprensible como la influencia del cielo en la constitución, es la influencia de ésta en el modo de pensar, en el cual intervienen las circunstancias exteriores, principalmente la educación, la situación y el gobierno de un pueblo. La forma de pensar de los países (...) se revela en las obras de arte», pp. 36-37.

de la población femenina española, así como a una mejora sustancial de su capacidad económica y cultural, lo que conducirá a la incorporación de la mujer al mundo del trabajo y la cultura.

Por otro lado, el hecho de que el centro de esta investigación sea un grupo de mujeres que eran “artistas olfativos”, me obliga a interesarme por el estado general de la pintura durante esos años en Occidente, en España y en su capital, Madrid. El conocimiento de la situación de las prácticas pictóricas, antes y durante los ochenta, es imprescindible, puesto que incide directamente sobre las artistas de las que se ocupa esta tesis..

Por tanto, en el segundo capítulo, he llevado a cabo un estudio del estado de la pintura dentro del mundo del arte desde finales de los años cincuenta hasta los umbrales de la década que estudiamos, viendo las líneas básicas de los discursos estéticos que protagonizaron el ataque a cualquier práctica pictórica, no sólo para entender su alienación, sino su recuperación y transformación en centro del mundo del arte de los ochenta, así como su vuelta a los confines del arte, a partir de los años noventa, bajo la presión de las oleadas conceptuales.

Para llegar a la comprensión de la situación del mundo del arte a la llegada de los años sesenta, y poder entender adecuadamente todo el proceso que hizo que la pintura prácticamente desapareciera, me he retrotraído, aunque sea de forma somera y breve a los años cincuenta, considerada como la etapa final del Modernismo³². Es en esta época cuando, la pintura, de la mano del Expresionismo Abstracto de la Escuela de Nueva York y de su teórico estrella Clement Greenberg, se convirtió –como había sucedido muchas veces a lo largo de la historia del arte- en la vanguardia o, en términos dantonianos, en la *heroína* del relato vasariano, imponiendo sus criterios sobre lo que era buen o mal Arte. Para Greenberg el fin del arte con mayúsculas -del buen arte- era purificar el arte de la vida, buscando su esencia, limpiando todo lo ajeno a él, haciéndole autónomo. Estableció unos criterios de calidad que tenían un sentido del arte como expresión y como revelación:

... Lo pictórico puede seguir siéndolo cuando se ha eliminado todo rastro o sugestión de representacionalidad. (...) Ni lo figurativo ni la tercera dimensión son esenciales para el arte de la pintura y su ausencia no condena al pintor a lo “meramente decorativo”³³.

El Modernismo greenberiano buscaba una pintura estrictamente limitada a la planitud, al trazo o pincelada y al color, en definitiva, un arte autónomo, reducido a su esencia. Esta poética se constituyó en paradigma de la última fase del proyecto Moderno, definido por Habermans como un discurso que «se rebela contra las funciones normalizadas de la tradición (que) vive de la experiencia de rebelarse contra todo cuanto es normativo»³⁴ y que coincide con el proyecto de la Ilustración³⁵. Dicha concepción del arte fue calificada de puritana y burguesa por las vanguardias de los años sesenta y setenta.

Es cierto que estos criterios artísticos greenberianos llegaron a convertirse en una auténtica dictadura; toda práctica pictórica que se alejara de los conceptos de la abstracción y del camino reduccionista

³² Arthur C. Danto: *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la Historia*, Madrid, 2002. Danto fija el periodo modernista entre 1880 y 1960. Expone que la distinción entre moderno y contemporáneo se establece durante los años setenta y ochenta, sosteniendo que la definición de posmoderno se lleva a cabo con la intención de sustituir por éste el término de contemporáneo, intento que considera erróneo, ya que define más un estilo, como pudiera ser el rococó, p. 33.

³³ Clement Greenberg: «La escultura de nuestro tiempo», *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, 2006, p. 94.

³⁴ Jürgen Habermas: «La modernidad, un proyecto incompleto», *La Posmodernidad*, Barcelona, 1985. (Publicado originalmente como *The Anti-Aesthetic: essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983), p. 22..

³⁵ *Id.*, p. 28. El proyecto de la Ilustración sería «desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales y un arte autónomo acorde con su lógica interna».

y de depuración era rechazada como Arte, como sucedió con el Surrealismo, repudiado por Greenberg por su carácter fuertemente literario. Toda práctica que se separara de los rígidos cánones greenberianos no era aceptada como buen arte, sólo *sucedía*. A finales de los cincuenta, la pintura en esta vía restrictiva parecía haber llegado a una calle sin salida, llegando, en algunos casos límites, a disolver prácticamente la distinción entre pintura y pared, entre pintura y papel pintado o entre pintura y decoración.

Probablemente este hecho es uno de los factores por los que, a partir de los sesenta, se produce lo que podríamos denominar una alternativa a la Modernidad, no sólo por parte del discurso conceptual, sino de los feminismos que surgían en aquellos momentos -Lucy Lippard- y de todas las actitudes vanguardistas en general. Esta alternativa se decantaba por la renuncia a todos los principios básicos de lo Moderno: la subjetividad, la originalidad, la expresividad, el trabajo manual, el aura, la unicidad; en fin, a la tradición formalista y a la calidad artística, en favor del protagonismo del significado, la narración y el compromiso. En este estado de cosas, los nuevos discursos artísticos calificaron las prácticas pictóricas de retrógradas y conservadoras, de ser aliadas políticas de las clases burguesas y de tener o apoyar un discurso opresivo y dictatorial.

En el periodo que transcurre durante la década de los sesenta y la de los setenta el mundo del arte siguió siendo dirigido desde Nueva York. Desde allí imponía su discurso la revista *October*³⁶ y sus líderes Douglas Crimp, Craig Owens y Hal Foster, como portavoces radicales del discurso conceptual. Es un discurso que ataca frontalmente al arte formalista, al que acusa de estar basado en la primacía de lo óptico-visual y de tener un contenido en el que los aspectos sociales y conceptuales son irrelevantes, además de situar en posición privilegiada al binomio genio-inspiración y obra-creador.

Este tipo de discurso constituye la base del Arte Conceptual. *October* tiene una visión del arte acentuadamente politizada, que pretende ser de izquierda radical, centrándolo en la idea o concepto y -en su vertiente más fundamentalista- haciendo desaparecer cualquier aspecto objetual o plástico. Ataca con saña todo el arte anterior como representante de un sistema político burgués, retrógrado y caduco, que responde a modelos decimonónicos de índole romántico o idealista, calificando a los informalismos y expresionismos de los cincuenta de último vestigio de una sociedad en declive. Sus seguidores se posicionan de manera radical contra Kant, Hegel y Clement Greenberg, se declaran próximos a Duchamp, alejados de Picasso y Pollock y cercanos al giro semiótico³⁷.

En definitiva, la poética conceptual convirtió al Expresionismo Abstracto en la imagen del padre, como indica Adorno en su *Teoría Estética*:

Históricamente, una de las raíces de la rebelión contra la apariencia, es la alergia a la expresión. (...) El expresionismo se ha convertido en la imagen del padre. (...) Se ha podido demostrar empíricamente que los seres humanos que no son libres, sino convencionalistas y agresivos-reaccionarios, tienden a rechazar la intracepción, la autorreflexión, y por tanto también la expresión en tanto que demasiado humana. (...) Obedecen a los mecanismos de defensa con que un yo, débilmente formado, expulsa de

³⁶ Revista de crítica de arte, fundada en 1976 por Rosalind Krauss, Anette Michelson y Jeremy Gilbert-Rolfe, en Nueva York. En su primer número planteaban la base de su discurso de esta manera: «Hemos dado el nombre de *Octubre* a la revista para celebrar el momento, en nuestro siglo, en que la práctica revolucionaria, la investigación teórica y la innovación artística se unieron en forma ejemplar y única. Para los artistas de ese tiempo y ese lugar, la literatura, la pintura, la arquitectura y el cine exigieron y generaron sus propios octubres». La línea de la revista siempre ha estado dentro del campo de los discursos conceptuales y feministas. En ella han trabajado Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster y Douglas Crimp.

³⁷ Hal Foster: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, 2001. Hal Foster se declara alejado del arte moderno y de los expresionismos, y partidario de la idea -constituyente del giro semiótico- de que somos lo que hablamos, no lo que pensamos, p. 11.

sí lo que podría quebrantar su arduo funcionamiento y sobre todo podría dañar su narcisismo (...). Se trata de (...) la intolerancia hacia lo ambivalente, hacia lo que no es subsumible limpiamente; al final hacia lo abierto. (...). Tras el tabú mimético se encuentra un tabú sexual: nada ha de ser húmedo, el arte se vuelve higiénico. Algunas de sus corrientes se identifican con esto y con la caza de brujas contra la expresión³⁸.

Todos los discursos que atacaban a la pintura se apoyaron en la estética analítica de Ludwig Wittgenstein³⁹, en el posterior desarrollo de los discursos estructuralistas en el feminismo norteamericano y en los textos posmodernos de Roland Barthes y Michel Foucault⁴⁰. Estos discursos, durante las décadas de los sesenta y setenta -con un protagonismo acentuado en el caso del Arte Conceptual-, conducirán al arte en general a su desarrollo final, a su muerte -según presentía Hegel-, al convertirlo en filosofía. Ya no habría *linde de la Historia* hegeliano -por tanto, nada podría quedar fuera de él- ni tampoco *relatos legitimadores*⁴¹, como apunta Arthur Danto en *Después del fin del Arte*⁴². Las reglas del llamado “relato moderno” habrían desaparecido⁴³.

Un factor que aglutina a todos estos discursos era el espíritu generalizado de oposición a lo que, a finales de los cincuenta, sucedía con el objeto artístico: en esta etapa histórica la obra de arte había iniciado su camino hacia la conversión en un producto de consumo más, insertándose cómodamente en los mercados capitalistas, perdiendo su valor de uso en favor de su valor de cambio. Efectivamente, las obras del expresionismo neoyorquino lograron cotizaciones hasta ese momento impensables para una obra de arte contemporánea, lo que llevó a una situación nueva: el arte empezó a ser objeto de inversión. Fue durante estos años cuando el mercado consiguió ganar la partida a las vanguardias y dictó, a partir de ese momento, el discurso artístico, haciendo que el mundo del arte funcionase del mismo modo que el capitalismo en general: de manera cíclica. La reacción frente a la conversión del objeto artístico en uno más de los objetos de consumo fue la aparición de todo tipo de discursos artísticos que negaban el objeto como algo físico y permanente, que se apuntaban a un concepto de obra de arte efímera, a su desmaterialización: *performance*, *happening*, *body art*, primeras instalaciones, Minimalismo, Conceptual; con la intención de hacer desaparecer el objeto-arte susceptible de ser mercantilizado.

³⁸ Theodor Ludwig W. Adorno: *Teoría Estética*, Madrid, 2004, pp. 158-159.

³⁹ La estética analítica pasó a considerar el arte como uno más de los lenguajes utilizados por el ser humano, convirtiendo a la imagen en un signo y, por tanto, con un significado arbitrario. Es antiesencialista, para ella todo es convención. Sustituye la necesidad profunda de esencia por la necesidad profunda de convención. A propósito de esto, podemos citar a Wittgenstein, en su obra *Observaciones sobre los Fundamentos de las Matemáticas*, parte I, traducción de Isidoro Reguera, Madrid: Alianza, 1987: «... Pero yo digo, sin embargo: quien habla de la esencia constata sólo una convención. Y aquí querría replicar: no hay nada más diferente que una proposición sobre la profundidad de la esencia y otra sobre la mera convención. Pero, ¿qué, si yo contestara: la profundidad de la esencia corresponde a la profunda necesidad de la convención?», p. 74. Desde estos presupuestos se llega a la conclusión de que las relaciones que se pretendían naturales son sólo convencionales, es decir, tienen un carácter cultural.

⁴⁰ En su obra *Las palabras y las cosas*, Méjico, 1989, Foucault desarrolla la idea de que la noción de sujeto es el producto de la Ilustración, de la subjetividad propia de lo Moderno, donde el sujeto es, en su relación con el objeto, el lugar de articulación y creador de sentido. Foucault postula su desvanecimiento.

⁴¹ Jean-François Lyotard: *La Posmodernidad. (Explicada a los niños)*, Barcelona, 1987. Lyotard los llama discursos emancipadores o “metarrelatos”, p. 53.

⁴² Arthur C. Danto, *op. cit.*, p. 12. Hace referencia Danto «al fin de los relatos legitimadores» del arte, «no sólo de los relatos tradicionales de la representación de la apariencia visual, así llamados por Gombrich, sino de todos». El autor considera *relato legitimador* al que pretende definir, con carácter universal, la manera en que debemos ver el mundo. También hace referencia a este mismo concepto Vicente Llorca en «El paisaje de los 80», *CYAN*, Madrid, no. 10, junio-julio de 1988. «... De ahora en adelante el discurso cobrará la forma del fragmento. (...) Nos encontramos así con esta ausencia de un discurso único, legitimador», p. 12.

⁴³ *Id.*, p. 20. Expone: «Una de tantas cosas que caracterizan el “momento posthistórico” es que no hay más un linde de la historia. (...) No hay reglas».

En los inicios de los años sesenta, el discurso conceptual alcanza la hegemonía en Estados Unidos y desde allí impone sus criterios por toda Europa. El ataque fue tan duro, tan convincente y tan organizado que consiguió lo que pretendía: la práctica desaparición de la pintura en los veinte años siguientes. En las zonas consideradas como la vanguardia del arte, la pintura estuvo prácticamente muerta o, como mínimo, en coma profundo. Prevalció un arte que en palabras de Danto, es más bien «la sustitución del arte por la filosofía» con lo que «lo visual desaparece, es tan poco relevante para la esencia del arte como la belleza»⁴⁴. Todas las prácticas artísticas que estuvieran relacionadas con la estética dejaron de ser consideradas como Arte⁴⁵.

Con el triunfo de los discursos conceptuales, por vez primera en la Historia del Arte, se plantea la desaparición de la estética, de los valores plásticos percibidos a través de los sentidos, del concepto Arte en sí mismo. Para que una obra de arte lo sea ya no necesita cualidades de tipo estético; puede tenerlas, pero no son importantes de cara a su artisticidad. Este discurso llega a ser tan dictatorial como lo fuera en su día el del Expresionismo Abstracto.

Y, según la opinión de muchos, generó, a la llegada de los setenta, un panorama ciertamente algo desolador. El valor de renovación y revolución que las posiciones conceptuales y minimalistas habían tenido en su momento ya estaba agotado: el sistema lo había absorbido. Las obras conceptuales, que protestaban por la mercantilización del arte, se cotizaban a precios elevados en dicho mercado exponiéndose en los circuitos más elitistas.

Este era el estado de las cosas a mediados de los años setenta. Tal vez esta fuera la razón -o porque *el mercado es la vanguardia*, o por las dos cosas juntas- de que a partir de finales de los setenta se produjera una lenta recuperación de la pintura, a la que -paradoja- contribuye las posiciones feministas a favor de la figuración, por oposición a las posiciones del vanguardismo masculino. Esa pintura, cuya muerte había sido tantas veces anunciada, y que estaba prácticamente desaparecida, porque ningún artista que se considerara como tal debía ejercerla, estaba otra vez en pie a comienzos de los años ochenta.

Es en esta década -como se ha comentado- cuando surgen en la sociedad española un número realmente llamativo de mujeres pintoras, que se insertan dentro de la explosión que se produce en nuestro país de artistas jóvenes que, en su mayoría, eligieron la pintura como medio de expresión. Esta decantación por lo pictórico no hace otra cosa que seguir las corrientes internacionales coetáneas. En 1985, Kewin Power afirmaba respecto a la pintura: «estamos presenciando un regreso al lenguaje dramático del vitalismo, a la presentación de nuestro yo en términos casi wagnerianos»⁴⁶. No es sólo una recuperación de la pintura, además se produce la reivindicación de la imagen y de la imagen figurativa⁴⁷.

Los capítulos tercero y cuarto de esta tesis están dedicados a analizar esta vuelta a la pintura, que produjo un desenfreno creativo que, en España, afectó muy especialmente a Madrid. No sólo abarcó al mundo de la plástica, sino a todos los campos de la cultura: cine, diseño, cómic, música, fotografía...; fue el

⁴⁴ *Id.*, p. 38.

⁴⁵ Lo que no implicó, desde luego, que no hubiera grandes artistas ejercitando la pintura, pero podemos decir, sin ninguna duda, que relegados a la periferia, como por ejemplo Brice Marden, Robert Rymann, Sean Scally, Antoni Tápies, Manolo Millares, Rafael Cuixart, Albert Rafols-Casamada o Joan Hernández-Pijuan. Y, en plenos sesenta, con la matización del Pop como intermediario, tenemos en España a Eduardo Arroyo, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Juan Genovés y Eduardo Úrculo.

⁴⁶ Kevin Power: «Corriendo tras las olas a la orilla del mar, llamándolas por su nombre», *Cota Cero sobre el nivel del mar*, Madrid: Jardín Botánico, 1985, p. 9.

⁴⁷ Simón Marchán Fiz: *Del Arte Objetual al Arte del Concepto*, Madrid, 1997. Enzo Cucchi declara: «... En este increíble estado de debilidad que vive el mundo con el exterior la única gran ánora de salvación es la imagen», p. 443.

discutido fenómeno socio-cultural conocido como *movida madrileña* -que se extendió a Barcelona y Vigo- y que surgió como producto de las nuevas condiciones socio-políticas del país, que pasa en estos años por el proceso de cambio radical que supone la entrada en un sistema político democrático, y la apertura a Europa y Norteamérica.

La importancia real de *la movida* madrileña ha sido puesta en tela de juicio en numerosas ocasiones. A este respecto, dice Kewin Power: «Madrid, por un momento, pensó que era Nueva York, o más correctamente, lo creyeron veintisiete personas, y eso fue suficiente para convencer al resto durante una temporada»⁴⁸. Efectivamente, sobre las cualidades creativas y culturales reales de *la movida* hay opiniones contradictorias, pero, pasados los años y desde una perspectiva histórica, todo parece más claro. Es evidente que se exageró sobre ella desde el punto de vista de la profundidad o calidad de muchos de sus productos, pero lo que sí es innegable es que hubo mucha inquietud cultural y que tuvo un efecto positivo.

Las nuevas corrientes artísticas, como los expresionismos centro-europeos, o la nueva figuración de la Transvanguardia italiana, que penetran, por fin, en el país, son acogidas con entusiasmo, generando una actividad cultural y creativa hasta ese momento desconocida, incrementada por el hecho de que es fomentada a nivel institucional; todo lo que olera a cultura y arte disfrutó del apoyo, tanto a nivel gubernamental como de los ayuntamientos. En nuestro contexto, tanto el Ayuntamiento de Madrid capital como los de la Comunidad Autónoma⁴⁹ promovieron acontecimientos plásticos y culturales en general.

Surge así, en Madrid, un numeroso grupo de artistas plásticos -la mayoría muy jóvenes- muchos de ellos provenientes de la periferia. Son pintores y escultores, entre los que están este grupo de mujeres. Todas ellas estuvieron relacionadas de manera más o menos intensa con *la movida*, ya que, durante esos años era bastante difícil, si trabajabas en Madrid en ámbitos culturales avanzados, aislarse de ella. Pero, sobre todo, estuvieron enmarcadas en lo que José Luis Brea ha llamado la “Constelación Transconceptual”⁵⁰.

De estas pintoras trata el capítulo quinto. Al efectuar un análisis de sus trayectorias -para lo que he usado, como ya se ha comentado con anterioridad, además de la bibliografía, la información facilitada personalmente por las artistas o sus familiares- lo primero que vemos es que se hicieron sentir en el mercado de los ochenta madrileño. Otra evidencia es que constituyen un grupo que está unido, primordialmente, porque sus discursos plásticos se insertan dentro de los neoexpresionismos centroeuropeos y de la Transvanguardia, considerando el arte como una vía de expresión con raíces en el Expresionismo Abstracto americano. No obstante, el estudio de estos discursos me ha llevado a considerar que estas artistas puede ser agrupadas atendiendo a criterios como, por ejemplo, la tendencia que manifiestas su obra a dar primacía a lo simbólico, al gesto entendido líricamente o a la geometría.

⁴⁸ Kevin Power: «Pintando el camino hacia Europa», *Flash Art*, (edición española), Milán, Italia, no. 1, febrero de 1988, p. 51. Kewin Power fue uno de los escasos críticos con presencia internacional que se interesó por el arte español de los ochenta, publicando artículos en los que intentaba dar una panorámica de la situación española.

⁴⁹ A nivel estatal, surge la *Muestra de Arte Joven* del Instituto de la Juventud, patrocinada por el Ministerio de Cultura. Además se llevarán a cabo sucesivas muestras a nivel internacional con patrocinio oficial. Por otro lado tenemos los Salones de Arte Joven, del Ayuntamiento de Madrid y los Concursos de Artes Plásticas de diversos ayuntamientos madrileños, como Alcobendas o Fuenlabrada.

⁵⁰ José Luis Brea: «Tras el concepto, excecpticismo y pasión», *Comercial de la Pintura*, Logroño no. 2, octubre de 1983. El término “Transconcepto” fue utilizado por José Luis Brea para designar el quehacer de un grupo de pintores de los ochenta, a los que denominó “Constelación Transconceptual”. Estos artistas -según Brea- se movieron alrededor de un foco triangular constituido por Manolo Quejido, Ferrán García-Sevilla y Juan Navarro Baldeweg. Entre ellos estarían: Miguel Ángel Campano, Alfonso Albacete, Jose Carlos Ramos, Carlos Alcolea, Gloria García, Miquel Barceló, Menchu Lamas, Antón Patiño, Antón Llamazares, Gemma Sin, Enrique Quejido, Sindria Segura, Francesca Llopis, Mateo Más, María Gómez, Guillermo Pérez- Villalta y Dis Berlín, pp. 45-46.

Para lograr un análisis adecuado, he hecho -o al menos esa ha sido mi intención- una recopilación seria y exhaustiva de sus actividades. Mi finalidad, en este aspecto, no es hacer un análisis crítico subjetivo de la obra de las artistas, únicamente quiero levantar acta del trabajo que, durante estos años, realizaron en Madrid estas mujeres que ejercían la pintura y situarlo en su contexto, con el objetivo de que pueda ser un buen documento de referencia sobre el tema.

Por último, a modo de epílogo, he tendido una sucinta mirada sobre las actividades de estas creadoras desde 1990 hasta el año 2008, con la finalidad de dejar patente el hecho de que han dedicado su vida al arte o, si preferimos decirlo así, han hecho del arte su forma de vida.

**OCCIDENTE BAJO AIRES REVUELTOS:
CONTEXTO SOCIO-POLÍTICO. 1980-1990**

PANORAMA INTERNACIONAL

La década de los ochenta fue incluida por Emilio Ontiveros entre «las tres más tumultuosas de la historia financiera mundial»⁵¹. Las otras dos serían la de los setenta y los noventa.

El rasgo más determinante de la década de los setenta es economicista. Convive la crisis fiscal del Estado con las dos crisis del petróleo, que pasa de ser un combustible barato a encarecerse extraordinariamente. Se hace famoso un concepto mixto que es nuevo, “la estanflación”, mezcla de estancamiento económico e inflación creciente.

La primera crisis del petróleo comienza en 1973 con la Guerra del Yon Kippur y la caída del Sha en Irán. Pero, realmente, fue la culminación de un proceso iniciado en la década de los sesenta. La segunda gran crisis se produce en 1979, año en el que estalla la revolución iraní y la guerra entre Irán e Irak. El crudo sube en los mercados internacionales, llegando a 34 dólares el barril, más de diez veces su valor en 1973⁵².

Esta subida afectó fundamentalmente a Europa y Japón⁵³. La crisis de los precios del crudo llevó a una intensa depresión económica que hizo que disminuyera considerablemente el poder adquisitivo de la población.

Como fruto de esta crisis, nos encontramos con que, durante la primera mitad de la década de los ochenta, el panorama económico mundial seguirá estando marcado por una potente recesión. Los despidos masivos, el cierre de empresas y las huelgas de trabajadores estuvieron al orden del día⁵⁴.

En cuanto al panorama político, en el Reino Unido gana, en 1979, una política de la derecha radical: Margaret Thatcher, la “Dama de Hierro”, del Partido Conservador. Con ella al frente del ejecutivo, este partido gestionará con éxito la guerra relámpago de Las Malvinas (1982) con la Argentina dictatorial del golpista general Videla. Se mantendrá como líder hasta prácticamente el final de la década⁵⁵.

⁵¹ Emilio Ontiveros: «Las tres décadas más tumultuosas», *El País 10000*, Madrid, 18 de octubre de 2004, p. 216.

⁵² Su precio llegó a alcanzar los 100 dólares por barril.

⁵³ Pero no tanto a Estados Unidos, debido a que este país dependía en menor medida del petróleo de Oriente Medio.

⁵⁴ El panorama de las debilidades político-económicas duran en Europa hasta 1985.

⁵⁵ Margaret Thatcher cederá su puesto el 28 de noviembre de 1990 a su compañero de partido John Major.

Un año después, en Estados Unidos gana las elecciones un ex-actor, Ronald Reagan, que sustituye en la presidencia de los Estados Unidos a Jimmy Carter, dando un giro radicalmente conservador a la política económica estadounidense al aplicar un “keyneasianismo” de derechas⁵⁶.

Ambos políticos, Reagan y Thatcher, practicarán el citado capitalismo modernizado⁵⁷ que se contagiará con bastante facilidad.

En Francia, comenzamos los ochenta con Valéry Giscard d'Estaing al frente del gobierno, al que sucede en 1981 el socialista Francois Mitterrand, que permanecerá en el cargo hasta 1995.

Por otro lado, en Italia, nos encontramos, en 1980, con Sandro Pertini como presidente de la República, del Partido Socialista Italiano, que será sustituido el 29 de junio de 1985 por Francesco Cossiga, demócrata-cristiano que ocupará el poder durante el resto de década, y más allá de ella, hasta 1992.

En cuanto al resto de Europa y la URSS, aunque los ochenta se inician en Alemania con Helmut Schmidt en el gobierno -del SPD (Partido Socialdemócrata Alemán), que defiende posiciones de centro izquierda- cederá su puesto, el 1 de octubre de 1982, al demócrata-cristiano del CDU Helmut Kohl. Kohl se mantendrá en el poder durante el resto de la década y no va a ser reemplazado hasta 1998. Él será el encargado de liderar la unificación de las dos Alemanias, que se inició con la caída del Muro, el 9 de noviembre de 1989, y terminó el 3 de octubre de 1990.

La desaparición del Muro de Berlín supuso un acontecimiento históricamente transcendental para Europa y el mundo en general: llevaría al derrumbe definitivo y en cadena de los sistemas comunistas europeos. La caída del Muro fue ampliamente celebrada en su momento, aunque no debemos dejar de señalar que tuvo repercusiones económicas negativas; a largo plazo, supuso una nueva crisis económica para Alemania y, por tanto, para el conjunto de Europa, dado el carácter de la economía alemana de motor de la europea. Pero sus repercusiones más serias tendrían lugar fuera del periodo que nos interesa.

En la URSS, la zona geográfica con más cambios, comienza la década con Leonid Brezhnev, que lleva con entusiasmo la llamada “Guerra de las Galaxias”⁵⁸. Brezhnev será relevado por Yuri Andrópov, en 1982, que llevará a cabo una política encaminada a hacer reformas que permitan la competencia con Occidente: lucha contra la corrupción, disciplina y retorno a los orígenes leninistas. Andrópov es sustituido por Konstantin Chernenko, en 1984. Terminamos el periodo con la figura de Mijail Gorbachov⁵⁹, que ejercerá el

⁵⁶ El “keynesianismo” o economía keynesiana es una teoría económica basada en las ideas de John Maynard Keynes, desarrolladas en su obra *Teoría general sobre el empleo, el interés y el dinero* (1936). Keynes refutaba la teoría clásica, según la cual la economía se regula por sí sola, es decir, que el libre mercado llega siempre a un equilibrio entre la oferta y la demanda. Para él no es la producción la que determina la demanda, sino a la inversa, es la demanda la que determina la producción. Keynes propone que, en situaciones de crisis o recesión, sea el Estado el que intervenga en la economía para regularla. Su interés final es dotar a las instituciones nacionales e internacionales del poder necesario para ejercer este control, que ejercitan mediante el gasto presupuestario del Estado, política que se llamó “política fiscal”.

⁵⁷ Este capitalismo modernizado consistirá en sustituir la política por el mercado. El Estado reduce su poder en favor de la iniciativa privada -salvo en los campos de seguridad y defensa- y, como la defensa de la justicia social suele ser un obstáculo para la eficacia económica, se facilitará el despido, se reducirán las medidas de tipo social como el desempleo, y se dará prioridad a las libertades económicas frente a las políticas. La desigualdad logrará ser considerada como una virtud del sistema. Y el sistema conseguirá reducir la inflación, pero aumentará el paro y exacerbará la desigualdad social.

⁵⁸ Su oponente norteamericano enviará al espacio, el 12 de abril de 1981, al transbordador espacial “Columbia” tripulado por John Young y Robert Grippers. Era el primer transbordador espacial de la NASA que cumplía misión fuera de la Tierra. Se destruyó al volver a entrar en la atmósfera el 1 de febrero de 2003, falleciendo sus siete tripulantes.

⁵⁹ Mijail Gorbachov nació en Privolnoye, Krai de Stávropol, el 2 de marzo de 1931. Fue Secretario General del Partido Comunista de la Unión Soviética entre 1985 y 1989 y presidente ejecutivo de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas entre 1989 y 1991. En 1990 le

poder desde 1988 a 1990. Mijail Gorbachov es un político partidario de las nuevas teorías eurocomunistas, que desarrollará en la llamada “perestroika”: nombre dado al deslizamiento de la política rusa hacia sistemas más liberales, es decir, a un sistema de economía en el que se pudiera combinar el comunismo y el capitalismo. Estas teorías fueron la base para el proceso político que derivaría, en definitiva, en la desaparición del sistema comunista y la disolución de la URSS, con la paulatina conversión de las repúblicas soviéticas en países independientes. Gorbachov hizo una fuerte campaña antialcohólica y de aceleración industrial, junto a reformas políticas. En 1989, consiguió que se eligiera en la URSS un Parlamento con representación democrática y, en 1990, que desapareciera de la Constitución el artículo que garantizaba el poder al partido comunista. La “perestroika” destruyó tabúes y removió los fundamentos del sistema comunista ruso, sustituyendo por «los intereses de la humanidad» a «la lucha de clases» y suprimiendo así el antagonismo con Occidente⁶⁰.

Pero será Boris Yeltsin, ya en 1991, el que destruirá definitivamente los pilares de la URSS como país socialista y permitirá el arraigo de un sistema con enormes desigualdades sociales e invadido por la corrupción⁶¹. La noche del 25 de diciembre de 1991 será la última vez que se arríe la bandera roja en el mástil del Kremlin de Moscú, que será sustituida por la enseña tricolor de la Federación Rusa.

Otra circunstancia -especial y determinante- a señalar, es la situación polaca en este periodo. Se viven los inicios de un gran cambio: a lo largo de la década de los ochenta se desarrollará el proceso que culminará, en 1990, con el fin del sistema comunista en Polonia. El sindicato Solidaridad, de los astilleros Lenin de la ciudad de Gdansk, liderado por el trabajador católico Lech Walesa⁶², será uno de los protagonistas más importantes de este cambio.

Entrados ya en la segunda mitad de la década, y con unas perspectivas económicas en vías de mejoramiento -en 1986- tiene lugar un acontecimiento de suma importancia para los europeos: se logra firmar “El Acta Única”⁶³, que tiene la finalidad de crear un mercado interior sin fronteras con circulación libre de mercancías, servicios, capitales y, lo que reviste mayor transcendencia por su carácter de tabú

dieron el Premio Nobel de la Paz. En 1985 emprendió medidas para reorganizar la economía soviética, que consideraba estancada. A estas reformas se les conoce popularmente como “perestroika” (reconstrucción). El primer gran programa de reformas fue la campaña contra el alcoholismo extendido por el país. En 1987 publicó *Perestroika: un nuevo pensamiento para nuestro país y el mundo*, con sus principales ideas de reforma. En 1988 la reforma avanza dando más libertad al ciudadano en el campo de la libertad de expresión y de culto religioso. Y, la medida más radical: en mayo de 1988 sale la ley de Cooperativas, que permitía la propiedad privada de las empresas de servicios, la industria manufacturera y los sectores de comercio exterior. En junio de 1988 inició, en la XIX Conferencia del Partido Comunista de la Unión Soviética, radicales reformas para reducir el control gubernamental sobre las actividades privadas, proponiendo un nuevo ejecutivo de carácter presidencial y la creación de un nuevo órgano legislativo: el Congreso de Diputados del Pueblo. El 15 de marzo de 1990 fue elegido primer presidente ejecutivo de la Unión Soviética.

⁶⁰ Pilar Bonet: «Rusia tras la quiebra del imperio soviético», *El País* 10000, Madrid, 18 de octubre de 2004, p. 44.

⁶¹ *Id.*, p. 46. «Los precios se liberalizaron, los bienes del Estado fueron privatizados de forma depredadora por quienes tenían más poder o influencia y las mafias ahogaron a los pequeños y medianos empresarios».

⁶² Lech Walesa nace en Popowo, el 29 de septiembre de 1943. Ya en 1970 era miembro del comité ilegal de huelga de los astilleros de Gdansk, convirtiéndose en su líder en 1980. En 1983 recibió el Premio Nobel de la Paz, donando su importe al sindicato. Entre 1987 y 1990 lidera un semi-ilegal Comité Ejecutivo Temporal del Sindicato Solidaridad. En 1989 organiza el Comité Ciudadano del Presidente del Sindicato Solidaridad, que gana las elecciones parlamentarias. El 9 de diciembre de 1990 gana las elecciones presidenciales y se convierte en presidente de Polonia.

⁶³ Fue firmada en Luxemburgo, el 17 de febrero de 1986, y en La Haya, el 28 de febrero del mismo año, entrando en vigor el 1 de julio de 1987. Contribuyó a la institución de la Unión Europea en 1991. Estableció las condiciones jurídicas necesarias para la creación del mercado único europeo, fortaleció el sistema de cooperación política europea y mejoró las estructuras de decisión de la Comunidad Europea, fortaleciendo los derechos del Parlamento Europeo.

sempiterno, de las personas. Con ello se hace efectivo un mercado común europeo, al que seguirán la ciudadanía europea y la moneda única, que será diseñada en Maastricht, en 1992.

A lo largo de los últimos cinco años de la década la situación de crisis económica desaparece en Europa, que se convierte en espectadora de un boom económico floreciente que perdurará hasta 1990. Es un final de década optimista y aparentemente feliz que coincide con la revolución que, justo en 1989, iniciará Tim Berners-Lee⁶⁴ al inventar el protocolo básico de las páginas *web*. La revolución tecnológica que ha supuesto Internet estaba a punto de comenzar, aunque aún en este final de década estaba limitada a servicios militares y unas pocas comunidades científicas. La “sociedad informacional” se abría paso y supondría una revolución a nivel mundial en los años venideros, encaminando a la humanidad hacia la “aldea global”.

⁶⁴ Nació en Londres, el 8 de junio de 1955. En 1976 se licenció en Física en la Universidad de Oxford. Desarrolló su primera propuesta de la Web en marzo de 1989, pero no obtuvo eco. En 1990, ayudado por Robert Cailliau, hizo una revisión que fue aceptada por la CERN. Construyó el primer navegador -llamado WorldWideWeb- y el primer servidor de Web, al que llamó httpd.

ESPAÑA. LA ALEGRÍA DE LA LIBERTAD: LA CULMINACIÓN DEL CAMBIO. 1980-1985

Durante la década de 1980-1990 que nos ocupa, España «asistió a un curso acelerado de occidentalismo (...) para alumnos atrasados»⁶⁵.

Efectivamente, tal vez sea el periodo histórico que más ha cambiado a nuestro país. En un panorama internacional de confusión, en España va a tener lugar un acontecimiento histórico: la salida de la dictadura franquista y la aprobación de una nueva Constitución.

Los pasos previos, encaminados a lograr el paso pacífico de la dictadura a un sistema democrático, se dieron en los últimos años de la década de los setenta.

En julio de 1976, el rey Juan Carlos I encargó a Carlos Arias Navarro la formación del Gabinete de la Monarquía, indicándole la introducción de algunos políticos partidarios de terminar con el régimen franquista; entre ellos estaba Adolfo Suárez. Él fue el encargado de «limpiar las cuadras del franquismo»⁶⁶. El gobierno de Suárez aprobó la amnistía general, prometió elecciones libres en el plazo de un año -y lo cumplió- legalizando, además, en abril de 1977, al Partido Comunista.

Entre 1976 y 1979, Adolfo Suárez deshizo todo el aparato del régimen franquista, con la colaboración del PSOE, del PCE, y la ayuda de Torcuato Fernández Miranda y del teniente general Manuel Gutiérrez Mellado.

Las primeras elecciones legislativas de la democracia tuvieron lugar el 15 de junio de 1977, saliendo elegido el partido que lideraba Adolfo Suárez -Unión de Centro Democrático- que agrupaba a tendencias de centro-derecha. Suárez se convierte así en el primer presidente de la monarquía parlamentaria. En la oposición quedó, como grupo fuerte, el PSOE⁶⁷.

⁶⁵ Llátzer Moix: «La década española», *El Europeo*/Edición Especial, Madrid, diciembre de 1989, no. 18. «¿Qué ha pasado en España durante los ochenta?. La respuesta, en mi opinión, es la siguiente: el país ha asistido a un curso acelerado de occidentalismo especialmente ideado para alumnos atrasados. Unos pocos lo han pasado con nota y asoman la jeta en la tele con enervante frecuencia. El resto lo ha superado gracias a una inconfesada reedición del aprobado político que emponzoñó la universidad en la predemocracia. Y, lo que es peor, corren el riesgo de andar purgando de por vida los efectos de esta conversión a la carrera, que en otros países más afortunados, y sin embargo vecinos, lleva ya doscientos años de andadura y asentamiento», p 16.

⁶⁶ Manuel Vicent: «Daguerrotipos de cinco presidentes», *El País* 10000, 18 de octubre de 2004, p. 84.

⁶⁷ La UCD fue votada por el 35% de los españoles, y el PSOE por el 30%.

La UCD, con su líder a la cabeza, fue la responsable de conseguir que llegara a buen puerto la firma de “los Pactos”, documento fundamental, por su incidencia en el desarrollo positivo de la transición. *Los Pactos de la Moncloa*⁶⁸, fueron firmados, por todos los partidos políticos, el 27 de octubre de 1977.

Las Cortes que salieron de estas primeras elecciones fueron las encargadas de aprobar la Constitución, el 31 de octubre de 1978. La nueva Constitución fue aprobada por el pueblo español, por amplia mayoría, en el referendun general del 6 de diciembre del mismo año. Esta Constitución estaba apoyada en el margen de tranquilidad que supuso una política de austeridad y ajuste, cuya principal característica fue el consenso, que se generó en la sociedad española a través de los mencionados *Pactos de la Moncloa*.

El 3 de marzo de 1979 hubo de nuevo elecciones generales y, otra vez, fueron ganadas por Adolfo Suárez, que dimitiría el 29 de enero de 1981, por problemas interiores dentro de su partido y desgaste político en general. Le sucedería en el cargo otro hombre de la UCD, Leopoldo Calvo Sotelo, que convertiría a España, el 30 de mayo de 1982, en el miembro número dieciséis de la OTAN⁶⁹.

A pesar de que el clima político estaba ya normalizado, en 1980 todavía se producen hechos como la detención de Albert Boadella por su obra de teatro *La Torna* o la de Carmen Franco en Barajas, por intentar evadir a Suiza medallas de oro y brillantes. Los sindicatos aún eran clandestinos y aún constituía un peligro el manifestar públicamente una ideología de izquierdas.

El 23 de febrero de 1981, la incipiente democracia sufrió un susto de muerte: el intento de golpe de estado de Tejero, que entró en la Cortes a punta de pistola cuando se estaba produciendo la votación para la investidura de Leopoldo Calvo Sotelo. Afortunadamente el golpe de estado fracasó estrepitosamente.

Fue a partir de 1982, cuando realmente el cambio se produjo de forma clara y definitiva. Un síntoma de ello fue el apoyo que Europa demostró al nuevo sistema español, al otorgar al rey Juan Carlos I el premio Carlomagno, en Aquisgrán.

El 15 de junio de 1982 -en plena crisis económica- el PSOE ganó las elecciones generales con mayoría absoluta, algo que, evidentemente, no sucedía desde antes de la guerra civil, suponiendo para el país una situación política muy especial, que generaba alegría y esperanza por un lado, y por otro, temor e inseguridad. El PSOE gobernará durante catorce años, once de ellos con mayoría absoluta.

En la primera etapa del PSOE, que podemos establecer que dura hasta mediada la década -podría extenderse hasta las elecciones de 1986- es destacable, desde el lado negativo, el alto porcentaje de paro, debido al contexto de crisis económica, tanto nacional como internacional. Por otro lado, se abrió la verja de Gibraltar⁷⁰ y se elaboraron leyes que ponían a España al nivel legislativo europeo, como la del divorcio y la

⁶⁸ Acuerdos a los que llegaron las fuerzas políticas parlamentarias para arreglar la situación económica. El documento base fue redactado por Enrique Fuentes Quintana, y en él se tomaban medidas contra la inflación, el desequilibrio exterior y se trataba de regular el reparto del coste de la crisis. Estos “Pactos” lograron el clima adecuado para lograr el consenso entre los partidos políticos que supuso la Constitución.

⁶⁹ El 2 de diciembre de 1981, Nuño Aguirre de Cárcer, embajador de España en Bruselas, entregó oficialmente la solicitud de adhesión; el 10 de ése mismo mes se firmó en Bruselas, en reunión ministerial del Consejo Atlántico, el *Protocolo de Adhesión*. El 30 de mayo de 1982, Álvarez de Toledo -encargado de negocios en Washington- entregó el documento de adhesión al vicepresidente norteamericano de Estado Walther Stuessel, y España se convertía en el miembro número 16 de la Organización del Tratado del Atlántico Norte.

⁷⁰ El 14 de diciembre de 1982, Felipe González ordenó la apertura de la verja sólo para peatones. El 27 de noviembre de 1984 fue firmada por los ministros de asuntos exteriores británico y español, Sir Geoffrey Howe y Fernando Morán, la *Declaración de Bruselas*, que habría un nuevo proceso negociador.

del aborto⁷¹; en definitiva, la sociedad española se fue incorporando y poniéndose al día respecto a Europa. La labor inmediata del gobierno socialista fue la de alejar definitivamente el espectro del golpe de estado militar, culminar la reconversión industrial, -que, por su repercusión en la sociedad española, merece un tratamiento aparte más amplio- y la modernización de España, ampliando el periodo de enseñanza obligatoria⁷² y aumentando notoriamente la red viaria estatal.

A pesar de la fuerte crisis económica, durante la primera mitad de la década el espíritu no era de reflexión, más bien de euforia, de explosión de ilusiones ante las nuevas posibilidades de llegar a ser como el resto de Europa. Cuando el PSOE ganó las elecciones de 1982, la mayoría de los españoles sintieron que se abrían nuevos horizontes, que realmente se había conseguido desechar el fantasma de la dictadura y que se avanzaba hacia una nueva sociedad. A España le tocó vivir una etapa en la que convivieron la ilusión y los traumas del cambio, inmersa en la crisis económica mundial. No fue un periodo ni mucho menos relajado, que se cerró con una huelga general convocada por el sindicato Comisiones Obreras en contra de las reformas de las Pensiones, en 1985.

⁷¹ La ley del divorcio se publicó el 7 de julio de 1981, y la ley del aborto el 5 de julio de 1985.

⁷² La ley orgánica de derecho a la educación (LODE), se publicó el 3 de julio de 1985.

La reconversión industrial

El panorama, a comienzos de la década, era de un país con un salario mínimo diario de 854 pesetas, aislado todavía de Europa y del mundo, que no pertenecía aún al Mercado Común Europeo y, en el que, políticamente, se estaba en pleno proceso de culminación del “cambio”.

La fuerte dependencia exterior en materia energética (70%), y la inflación superior al 20%, unido a un tejido industrial que había quedado obsoleto, obligó a llegar a los mencionados “pactos”. Estos acuerdos y la Constitución fueron los ejes de la transición sin violencia de un pasado autoritario a una democracia.

Los *Pactos de la Moncloa* fueron la base sobre la que se montó toda una política de reconversión industrial, que supuso el sometimiento de la estructura socio-económica española a una dura situación de reforma, para poder dar entrada a la competencia y liberar los mercados. Esta reconversión consistió en un conjunto de medidas económicas, emprendidas a comienzos de los ochenta, para reflotar empresas en crisis en determinados sectores, afectando sobre todo a las empresas estatales.

La reconversión industrial supuso una auténtica revolución para la sociedad española, ya que afectó a un amplio abanico de actividades. Los sectores más afectados fueron el siderometalúrgico, la construcción naval, el textil, el calzado, la línea blanca de electrodomésticos y cinco grandes empresas relacionadas con el capital extranjero: General Eléctrica Española, Westinghouse, Asturiana de Zinc, Talbot y Standart Eléctrica.

La UCD fue la encargada de iniciarla, con la firma de *Los Pactos* en 1977 -como ya hemos dicho- y posteriormente, en el año 1981, con la puesta en práctica de las primeras medidas destinadas a facilitar la reconversión de sectores en crisis. En 1983, ya con el PSOE en el gobierno, se complementaron estas medidas con otras dirigidas a impulsar la reindustrialización.

La gestión de la reconversión industrial por parte del PSOE llevó a la ruptura de relaciones entre éste partido y el sindicato socialista UGT (Unión General de Trabajadores), liderado entonces por Nicolás Redondo. Este sindicato, y Comisiones Obreras -de tendencias comunistas- con Marcelino Camacho a la cabeza, se opusieron con fuerza a las reconversiones, por su fuerte incidencia negativa sobre los trabajadores. Se sucedieron disturbios y enfrentamientos entre la policía y poblaciones enteras. Algunas de ellas, como la de Sagunto, dependiente de Altos Hornos del Mediterráneo, se convirtieron en símbolos de la lucha obrera. También hubo disturbios importantes en las zonas mineras de Asturias y León, así como en los astilleros distribuidos por el territorio nacional. Por otro lado, se hizo necesaria la privatización de muchas empresas públicas, como por ejemplo, Seat, Telefónica o Endesa⁷³. Durante el primer lustro, el número de despidos fue de 2.128.889, con un coste de indemnizaciones del orden de seis billones de pesetas y más del 75% de los contratos temporales tuvieron una duración inferior a seis meses.

Junto a los efectos positivos de estas medidas -que sanearon la economía del Estado- vinieron los negativos, como el dinero fácil y la cultura del pelotazo, así como el hecho de que miles de trabajadores se vieron sin un puesto de trabajo y en la obligación de reciclarse si querían sobrevivir, incrementándose extraordinariamente el número de parados.

⁷³ Las primeras privatizaciones en España se inician a mediados de los ochenta, ante la difícil situación de un elevado número de empresas del INI (Instituto Nacional de Industria) y privadas. No se debe olvidar la función que tuvo el INI de “hospital de empresas en crisis”. Llegó un punto en que los *holdings* estatales no podían hacer frente a las enormes y crecientes pérdidas de las empresas. El número de empresas, de diversos tamaños, que fueron privatizadas fue bastante alto, por ejemplo SKF Española, Viajes Marsans, Entursa, Seat, Endesa o Mercedes Benz España, Endesa, Pamesa o Telefónica.

EUFORIA Y DECEPCIÓN: ESPAÑA UN PAÍS EUROPEO. 1985-1990

La segunda mitad de la década fue más relajada en el aspecto económico, pero no tanto en el político. No obstante, según la Encuesta de Población Activa del segundo semestre de 1986, la población activa era del 56,7% de la población entre los 17 los 64 años; en 1987 sólo el 2% de los contratos fueron fijos o indefinidos y el desempleo juvenil, en el año 1988, alcanzaba al 49% de los jóvenes, el triple que en los países de la OCDE⁷⁴.

En 1986 el PSOE vuelve a ganar las lecciones generales con mayoría absoluta. En este periodo legislativo tienen lugar dos hechos relevantes para el futuro de nuestro país: uno de ellos que España se convierte, de manera definitiva, en miembro de la OTAN; el otro, la adhesión de España a la CEE (Comunidad Económica Europea)⁷⁵.

La campaña electoral del PSOE, de cara a los comicios de 1986, se había centrado -tema importante en aquella etapa- en la promesa de dejar en suspenso el proceso de integración de España en la OTAN y convocar un referendun popular sobre el tema. Efectivamente, ganadas las elecciones, Felipe González convocó el “referendun sobre la permanencia de España en la OTAN”. Pero, a éstas alturas, los socialistas habían cambiado diametralmente sus posturas -probablemente debido a las presiones de política exterior y de seguridad- y se encontraban entre la espada y la pared. Ahora no querían que el resultado fuera un no a la permanencia, lo que parecía -según las encuestas- que iba a suceder. Jugaron su baza moviéndose, lenta pero eficazmente, hacia las posiciones contrarias, de tal manera que, al llegar la votación del referendun ya no planteaban la salida de la OTAN, sino las condiciones de permanencia. El resultado, efectivamente, fue la permanencia en la organización militar, ante el escándalo de los votantes del Partido Socialista, que había defendido siempre posiciones pacifistas⁷⁶. Fue uno de los grandes errores del PSOE, según han reconocido

⁷⁴ *El Europeo*, «¿Por qué no hay acuerdo?. Diálogo entre José María Cuevas y Antonio Gutiérrez», Madrid, junio de 1988, no. 2, p. 121.

⁷⁵ Se llevó a cabo el 1 de enero de 1986. Esta adhesión ha sido muy debatida. Para unos supuso un hecho histórico crucial, porque determinó la incorporación definitiva de nuestro país a Europa, fortaleciendo la democracia y dando un giro importante a las estructuras económicas. Para otros, sin embargo, representó la claudicación de las posiciones pacifistas, que se oponían a cualquier tipo de organización militar fuera de izquierdas o derechas.

⁷⁶ Las posiciones pacifistas del PSOE se habían fijado ya -de manera explícita- en 1980, al declarar, en el Congreso de la Unión de Partidos Socialistas de la Unión Europea, que estaban a favor de la neutralización y desnuclearización del Mediterráneo. Como consecuencia lógica, mantuvieron, desde los primeros intentos de adhesión, una postura radicalmente negativa. A partir de 1982 incentivaron las campañas contra el ingreso en la OTAN, comprometiéndose, ya entonces, a detener el proceso de integración y convocar un referendun sobre el tema.

posteriormente los propios dirigentes socialistas. El electorado socialista tomó nota de él, y le pasaría posteriormente la factura.

Por otro lado, en este nuevo periodo, el PSOE continuó su labor legislativa, universalizando la sanidad pública⁷⁷. Al mandato socialista le acompañaba favorablemente en esta ocasión el factor económico, ya que, a partir de 1985, la crisis se había superado. En el boom económico de la segunda mitad colaboró de forma importante el incremento del turismo y las abundantes ayudas de los fondos europeos. El país estaba en un periodo de crecimiento económico y confianzas exageradamente optimistas. Será la etapa del dinero fácil y del pelletazo. Vino lo que se llamó el boom económico, con la aparición de una nueva casta de financieros como Mario Conde, las hermanas Koplowitz o Ruíz Mateos, que realizaron agresivas operaciones económicas que, más tarde, en algunos casos, acabaron en la bancarrota con consecuencias penales. Es en estos años cuando el culto al dinero inicia su andadura.

Es en este segundo lustro cuando el PSOE cae víctima del exceso de poder y de los graves errores cometidos ante su electorado, que pasa a un estado de decepción y desinterés, surgiendo el desencanto, al poder comprobar que las promesas hechas por el PSOE durante las elecciones se quedaban en papel mojado, como sucedió con el tema del ingreso en la OTAN. Muy tempranamente -en 1985- esta decepción comenzaba a manifestarse en la prensa española, por ejemplo a través de *Diario 16*, *El País* o *Liberación*⁷⁸.

En 1988 el ejecutivo socialista tuvo que enfrentarse a otra huelga general⁷⁹, convocada en esta ocasión por los dos grandes sindicatos al unísono: la Unión General de Trabajadores y Comisiones Obreras; esto sin contar los problemas causados por la resistencia constante de la derecha y de la Iglesia a la creación de un estado laico.

El absolutismo continuado del PSOE, y el hecho de que los cambios prometidos no estén ni vayan a estar⁸⁰, convirtiéndose en papel mojado, hace que se extienda la idea de que el concepto de izquierda política está entrando en crisis desde que la izquierda está en el poder y que haya una cierta perplejidad intelectual en torno a todo ello⁸¹.

⁷⁷ La Ley General de Sanidad se publicó el 25 de abril de 1986.

⁷⁸ En un reportaje realizado por Borja Casani, Juan Carlos de la Iglesia y Emilio Merino, en *La Luna de Madrid*, de abril de 1985, titulado «Vuela bajo», Pedro J. Ramírez, director de *Diario 16*, declara: «... Este letargo de las instituciones democráticas es (...) una desactivación de los mecanismos de control y contrapeso que caracterizan una democracia genuina. El Parlamento no controla al Gobierno, porque está hegemonizado por el Grupo Parlamentario Socialista (...) Y eso genera decepción, genera desánimo, letargo...». Por otro lado, en el mismo artículo, Juan Luis Cebrián, director de *El País*, dice: «... el Gobierno tiene un poder casi inamovible, sólo tienen a la prensa enfrente. No encuentran oposición en las Cámaras; a su izquierda tienen un Partido Comunista deshecho; a su derecha tienen una multitud de grupúsculos que tampoco parecen una alternativa de poder. (...). Por un lado se produce la estabilidad política y, por otro, la decepción de una gran masa de gente que votó al PSOE y que ve que los cambios que esperaban no se producen». También en dicho reportaje, Mercedes Arancibia, directora de *Liberación*, declaraba: «... La situación la veo muy angustiosa y con muy pocas salidas. Veo a los socialistas muy acojonados por los poderes de siempre, cediendo continuamente y aunque una no esperaba maravillas de ellos, sí esperaba otra cosa», pp. 6, 8 y 10.

⁷⁹ El 14 de diciembre de 1988 España quedó paralizada por una huelga general que afectó hasta las emisiones televisivas, y que fue una reacción a las políticas económicas y sociales del ejecutivo socialista.

⁸⁰ La ruptura de la promesa electoral de no integrar a España en la OTAN, así como los sucesivos escándalos económicos (por ejemplo el de Banesto) y de corrupción entre los políticos (como ejemplos podemos citar el caso Luis Roldán, o el escándalo de los GAL), unido a la pérdida de fe en una auténtica política de izquierdas, hizo que el electorado del PSOE entrara en crisis y se replanteara su estrategia de voto.

⁸¹ Borja Casani; Juan Carlos de la Iglesia y Emilio Merino: «Juan Luis Cebrián. Director de El País», *La Luna de Madrid*, Madrid, 10 de abril de 1985, p. 8.

Este desencanto se verá reflejado en las siguientes elecciones, en 1990, que ganará de nuevo el PSOE, pero con una mayoría escueta.

En esta segunda mitad de la década es cuando culmina el famoso “cambio” socialista. En el aspecto económico, este cambio se hizo hacia un mercado liberalizado. De ser un país de emigración a serlo de inmigración, de recibir fondos de Europa a participar en las ayudas y pasar a ser el sexto inversor internacional. Como se ha apuntado, las ayudas comunitarias que España recibió fueron decisivas para que la economía española despegara a partir de 1986, proceso que llegó a culminarse en los noventa, en el paso de milenio.

En el año 1989 se hace patente el proceso de concentración empresarial, que unido a una mayor estabilidad en los precios y un aumento de la liquidez del mercado, junto al hecho del relevo generacional en la propiedad de medianas y pequeñas empresas y en la compra de empresas españolas por parte de grupos financieros extranjeros, hacen posible una novedad dentro de la economía española: la búsqueda generalizadas de financiación externa en el Mercado de Valores. En el año 1988 hubo 44 empresas que debutaron en Bolsa, en 1989 lo haría Iberia⁸².

La integración y puesta al día de España, durante los ochenta, supuso una potente convulsión económica y galopantes tasas de paro, además de una compleja negociación para poder estar junto al núcleo duro europeo, ya que había oposición en Europa a la integración española, sobre todo por parte de Francia que veía en nuestra agricultura una competencia peligrosa para sus intereses. Pero también supuso la normalización del sistema socio-político, la consecución de una democracia fuerte, plenamente integrada en Europa.

Esta década pasará a la historia por ser el periodo en que España se integra en el contexto mundial, tanto política como económica y culturalmente, saliendo de forma pacífica de los largos años de dictadura franquista.

⁸² José Antonio Sánchez «Fiebre en el parque», *El Europeo*, Madrid, mayo de 1989, no. 12, p. 38.

ESPAÑA. SITUACIÓN DEMOGRÁFICA Y SOCIO-CULTURAL A LA LLEGADA DE LOS AÑOS OCHENTA

Este apartado corresponde al propósito que tiene esta tesis de investigar en las circunstancias de tipo social, económico, cultural, y político que consiguieron construir el contexto adecuado para que, desde los inicios de los años ochenta y durante su transcurso, se hiciera posible el hecho de la incorporación “masiva” de la mujer al mundo del arte madrileño; hecho llamativo, sobre todo por la práctica ausencia de lo femenino en el arte español hasta aquellos momentos.

Para encontrar uno de los motivos que contribuyeron a que esto sucediera, debemos retrotraernos a la mitad de la década de los años cincuenta. Es entonces cuando se inicia en España el conocido como *baby boom español* que se prolongará hasta los años setenta. Fue el periodo de mayor crecimiento demográfico de la historia de España⁸³. El crecimiento de la población se mantuvo constante durante los años setenta y ochenta, en gran medida debido a la emigración y al retorno de los españoles que emigraron en los años sesenta. A partir de ahí, decrece rápidamente hasta que, a finales de los años noventa, se llega al crecimiento negativo⁸⁴.

A lo anterior debemos unir la evolución positiva que se produjo en la economía española en el periodo comprendido entre 1960 y 1970, conocido como “los años del desarrollo”, y que se inició, también a finales de la década de los cincuenta, con la aprobación del Plan de Estabilización⁸⁵. Este Plan originó una etapa de fuerte desarrollo industrial y económico, que se vio incrementada por el enorme aumento de los ingresos producidos por el sector del turismo, ya que, el desarrollo del mencionado Plan, coincidió con una mayor apertura del régimen dictatorial de Franco. Esta mejora económica hizo que surgiera en España una clase media más amplia, hecho importante de cara a nuestra investigación.

⁸³ Marta Rahona López: *La demanda de la educación universitaria: análisis de los factores que condicionaron su crecimiento en la segunda mitad del siglo XX*. Fecha de consulta: 19 de octubre de 2009. Disponible en: <http://www.gloobe.es/#/:!l=2es&q=educacion+universitaria+de+la+mujer+en+los+años+ochenta+en+españa+&fp=beaa98d673b34468>, p. 162.

Kalipedia, «Evolución demográfica en España». Fecha de consulta: 23 de octubre de 2009. Disponible en: http://uy.Kalipedia.com/tema/geografia-urbana/evolucion-demografica-espana.html?x=20070410klpgeodes_107.Kes&ap=0 Se produjo en nuestro país con un retraso de veinte años en relación con el resto de los países de nuestro entorno europeo. A partir de los setenta se inicia un descenso rápido.

⁸⁴ Este crecimiento negativo es debido a la incorporación de la mujer al mundo laboral, a la difusión de los métodos anticonceptivos y al retraso del matrimonio y la maternidad.

⁸⁵ *Población y Demografía*, «Extremadura». Fecha de consulta: 23 de octubre de 2009. Disponible en: http://www.estadisticaextremadura.com/gestore/docs/varios/extremadura_emergente//pob.pdf, p. 31.

Por otro lado, en el aspecto educativo, en 1970 se puso en vigor la Ley General de Educación⁸⁶. Esta ley reconocía que el sistema educativo español debía enfocarse a promover el acceso a la universidad de las clases menos favorecidas a través de un sistema de becas del programa del Principio de Igualdad de Oportunidades, organismo creado en 1960⁸⁷. La ley reformó el sistema educativo español y pretendió crear uno nuevo que fuera único, flexible, permanente, abierto socialmente sin criba y adecuado a las necesidades que la evolución económico-social del país demandara. La innovación más importante fue la implantación de la educación general básica unificada, obligatoria y gratuita, entre los 6 y los 15 años (ambos inclusive)⁸⁸. El resultado fue el aumento espectacular del alumnado en todos los niveles educativos, sobre todo en el medio y superior, que hasta esos momentos, habían sido monopolio absoluto de una élite.

Tenemos, por tanto, por ahora, una suma de factores interesantes: por un lado, una población más numerosa y una clase media amplia, con una situación económica más desahogada y, por otro, por parte de la dictadura, unos planteamientos más “progresistas” o abiertos respecto a la educación, con mayores facilidades para el acceso a estudios superiores por parte de las clases medias y bajas, lo que da como resultado que haya capas mas amplias de población que acceden a los estudios medios y superiores y, por tanto, también lo harán un mayor número de mujeres.

Hay otro factor que nos queda por ver, relacionado directamente con la mujer en la España de la dictadura. La mujer era considerada como baluarte de la familia católica, que tenía una función primordial: preservar los valores tradicionales, educar a sus hijos y administrar el hogar. No se le negaba la educación, pero se le limitaba ésta a la precisa para ejercer adecuadamente las labores propias de su sexo. De hecho, apenas había mujeres que trabajaran fuera del hogar, exceptuando las que se dedicaban a las labores del campo y las que se ocupaban en trabajos considerados adecuados para la mujer por la Sección Femenina, como enfermera, maestra, profesora de Escuela de Hogar y los trabajos de artesanía o manualidades. En el Libro Blanco que se publicó en 1969, aún se mantenían estas ideas⁸⁹.

Sin embargo, contradictoriamente, se promulgó la Ley del 22 de julio de 1961, que reconocía los mismos derechos en mujeres y hombres en el ejercicio de actividades políticas y laborales -salvo en la carrera militar y judicial⁹⁰- con la limitación de que la mujer casada precisaba la autorización del marido.

A pesar de sus contradicciones, lo que este tipo de leyes fue consiguiendo, unido a los demás factores, fue que la mujer española iniciara su tímido despegue, aumentando progresivamente su incorporación al mundo laboral y universitario. Así, tenemos que, en relación a la incorporación al mundo laboral, en 1950 la población activa femenina suponía un porcentaje del 11,8%, en 1960 del 13,5%, en 1970 del 18,1% y en 1977 del 27,5%. Si pasamos a ver el área de los estudios medios y superiores, en 1950 el porcentaje de matriculación femenina era del 35,2%, en 1960 del 38,3% y en 1970 del 45,7%. En cuanto a la incorporación a la universidad, tenemos que en el curso 1966-1967 las mujeres representaban el 30% de las matrículas y en el curso 1978-1979 el 40,8% de las mismas⁹¹.

⁸⁶ La Ley General de Educación se promulgó el 4 de agosto de 1970.

⁸⁷ Estíbaliz Ruíz de Azúa y Martínez de Ezquerecocha: «Un primer balance de la educación en España en el siglo XX», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, no. 22, 2000. Fecha de consulta: 23 de octubre de 2009. Disponible en: <http://revistas.uem.es/ghi/0214400x/articulos/CHCO0000110159A>, p. 161.

⁸⁸ *Id.*, p. 168.

⁸⁹ *Id.*, p. 176. Este enfoque sobre la mujer y su papel en la sociedad franquista está presente en el Libro Blanco, en las páginas 122 y 123 del mismo.

⁹⁰ En cuanto a la carrera judicial, la Ley del 28 de diciembre de 1966 iguala a la mujer al hombre.

⁹¹ Estíbaliz Ruíz de Azúa y Martínez de Ezquerecocha, *op. cit.*, p. 177.

Por tanto, el panorama que nos muestra la revisión que hacemos, en este apartado, de la situación de España en estos años, es la de un país que por fin consigue situarse en Europa, con una población que ha experimentado un aumento importante, con una clase media numerosa y estable -que tiene un mayor acceso a la sanidad educación y cultura- y, consecuentemente, con una población femenina que se va integrando progresivamente a la vida ciudadana y adquiriendo un mayor protagonismo en el mundo universitario y laboral.

María Cruz del Amo del Amo: «La educación de la mujer en España: de la “amiga” a la Universidad», *Participación Educativa*. Fecha de consulta: 19 de octubre de 2009. Disponible en: <http://www.mepsyd.es/cesces/revista/n11-amo-amo.pdf>, p. 18. En el año 1975 el alumnado universitario era mayormente masculino, el 62%; en los ochenta, las mujeres pasaron a ser el 50% del alumnado de todos los niveles educativos, salvo en las escuelas técnicas.

**LA NEGACIÓN DE LA ESTÉTICA EN EL ARTE OCCIDENTAL:
EXPULSIÓN DE LA PINTURA DEL TERRITORIO DEL ARTE**

*Hace tiempo que hemos llegado a darnos
cuenta de que el arte no se produce en un espacio vacío, que
ningún artista es independiente de predecesores y modelos (...)
es parte de una tradición específica y trabaja en una
estructurada zona de problemas.*

ERNST KRIS

ANTECEDENTES. EN BUSCA DE LA ESENCIA Y DE LA AUTONOMÍA: LA PINTURA COMO MÍSTICA Y LA VÍA HACIA EL OBJETO

Durante los cincuenta, el periodo Moderno -o Modernismo- como se le conoce en el contexto anglosajón, que había comenzado con la Ilustración, llegó a su culminación. Es una etapa definida por Arthur Danto como «la última etapa de la historia del arte antes del fin del arte en la que artistas y pensadores luchan por captar la verdad filosófica»⁹².

Por otro lado, Clement Greenberg definió, desde el punto de vista estrictamente formal, “lo moderno” exactamente como «el uso de los métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina»⁹³.

El arte, con el Modernismo, pasó definitivamente de representar el mundo a representarse a sí mismo, declarándose la autonomía como parte de su esencia, declaración que fue planteada por vez primera en la cultura occidental a partir de la Ilustración, en el siglo XVIII, y que durante el XIX se convirtió en asunto central de discusión.

Los dos discursos artísticos que llevan el Modernismo a su final son el Expresionismo Abstracto de la Escuela de Nueva York y el Minimalismo.

⁹² Arthur C. Danto: *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Madrid, 2002, p. 51

⁹³ Clement Greenberg: «La pintura moderna», *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, 2006, p. 111.

La pintura como mística: haciendo mapas interiores

En la década de los cincuenta el paradigma fue el discurso artístico conocido como Expresionismo Abstracto⁹⁴ o Escuela de Nueva York, que planteaba dos propuestas, una de tipo puramente expresionista: el artista como creador existencial; la otra de carácter formalista: el artista como crítico formal. Dos de los teóricos más destacados en la defensa de este discurso serían Roger Fry, en la poética impresionista, y Clement Greenberg, en la del expresionismo neoyorquino.

Los artistas del Expresionismo Abstracto siguieron a Kant en su pregunta sobre “cómo” llegamos al conocimiento y se preguntaron, a su vez, sobre “cómo se pinta”, haciendo hincapié en la subjetividad del individuo, con un discurso de aires metafísicos y espirituales estrechamente ligado a Kant y, sobre todo en algunos casos, al arte zen⁹⁵. La esencia de todo expresionismo sería conectar el arte con el espíritu como forma de subsanar la herida secular que atraviesa la cultura occidental, intentando conciliar los opuestos representados en la Razón y el Espíritu. El discurso expresionista ha tenido siempre vocación de analizar la realidad interior, de hacer una topografía del alma.

Por otro lado, en cuanto al discurso del expresionismo americano o Escuela de Nueva York, identificado como el paradigma de la última fase modernista, se caracterizó por la búsqueda de la esencia del arte, persiguiendo la depuración de todas las convenciones no esenciales. Según Clement Greenberg:

... El ámbito de competencia (...) de cada arte coincidía con lo que era único en la naturaleza de su medio. La labor de autocrítica consistió en eliminar de los efectos específicos de las distintas artes todo aquello que hubiera podido ser pedido en préstamo al medio por las otras artes restantes. Así cada arte se volvía “pura” y en su “pureza” hallaría la garantía de sus patrones de calidad y de su independencia⁹⁶.

En otras palabras, quiso eliminar todo lo que no fuera esencial al arte, entronizar su autonomía: la pintura depurada hasta llegar a usar sólo lo que lo que Greenberg definió como su esencia, la opticalidad; la planitud y su acotamiento, haciendo desaparecer cualquier contaminación narrativa o descriptiva:

Con Manet y los impresionistas, el problema (...) pasó a verse como una confrontación modificada por asociaciones táctiles. Fue en nombre de lo puro y literalmente óptico (...), que los impresionistas se pusieron a eliminar el sombreado (...) y cualquier otro procedimiento que en una pintura sugiere lo escultórico. (...) El acontecimiento visual del plano del cuadro ya no permite la ilusión escultórica (...), pero puede y debe permitir la ilusión óptica (...) Sólo que ahora se trata de una tercera dimensión estrictamente pictórica, estrictamente óptica. (Por ese espacio) sólo se puede pasear, literal o figurativamente, con los ojos.⁹⁷

⁹⁴ Clement Greenberg: «Pintura de tipo americano», *op. cit.*, p. 66. También conocidos como “pintores de acción”, nombre con que les bautizó Harold Rosenberg, en *Art News*. El término de expresionismo abstracto lo puso Robert Coates.

⁹⁵ Hay una serie de conceptos básicos para el arte zen, como el de vacío, gestualidad, azar y contemplación, que interesaron vivamente a algunos miembros del expresionismo abstracto, y que se extendieron de manera más o menos acusada al resto de los componentes del grupo. El *action painting* de Jackson Pollock, el informalismo de Mark Tobey o de Willem de Kooning; la obra de Franz Kline o la de Rothko, lo evidencian. Además, esta influencia zen se extendió a otras artes, como la música, donde es inevitable citar a John Cage.

A pesar de lo anterior, Clement Greenberg rechaza esta posible relación en «Pintura de tipo americano», *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, 2006: «Con todo, ningún expresionista abstracto destacado, excepto Kline, ha mostrado ningún interés profundo por el arte oriental», p. 80.

⁹⁶ Clement Greenberg: «La pintura moderna», *op. cit.*, p. 112. Y George Dickie, *El Círculo del Arte. Una teoría del Arte*, Barcelona, 2005, p. 40.

⁹⁷ Clement Greenberg: «La pintura moderna», *op. cit.*, pp. 115-117.

... Fue, sin embargo, el subrayado de la planitud ineluctable de la superficie del cuadro lo que resultó más que cualquier otro aspecto fundamental en el proceso por el que el arte pictórico se criticaba y se definía a sí mismo. Y ello porque sólo la planitud era una cualidad única y exclusiva del arte pictórico⁹⁸.

Este planteamiento llevaría al monócromo: los cuadros blancos de Robert Rymann o los negros de Reinhardt.

Sin embargo, la búsqueda de la esencia no supuso en el Expresionismo Abstracto -como critican sus detractores- un olvido del significado; siempre les preocupó la posibilidad del hecho de que pudieran estar realizando obras vacías, puramente decorativas⁹⁹.

⁹⁸ *Id.*, p. 113.

⁹⁹ Rosalind Krauss: *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid, 2002. Habla la autora, a propósito de esto, de que Pollock tuvo que responder a «tres años de acusaciones sobre el carácter meramente decorativo de sus chorretones», y de la profunda molestia que le producía la pintura como ilustración, ya que para él el pintor debe expresar sus sentimientos, no ilustrarlos. Más adelante continúa: «El artista abstracto no se limita a tomar partido por una u otra postura. Su mayor temor es que pueda estar haciendo *meras* abstracciones, abstracciones al margen de una temática, una abstracción insatisfactorial a la que designa con un término que todos, desde Kandinsky y Mondrian hasta Pollock y Newman, consideran absolutamente peyorativa: decoración.», pp. 243-244, 253.

La vía hacia el objeto: la radicalización de lo moderno

En cuanto al otro gran discurso que encabeza en estos años la vanguardia, el Minimalismo¹⁰⁰ -también llamado arte literalista¹⁰¹- es considerado por Hal Foster como el punto «históricamente culminante en el que la autonomía formalista del arte es a la vez alcanzada y destruida, en el que el ideal del arte puro se convierte en la realidad de un objeto específico más entre otros»¹⁰².

El Minimalismo, a pesar de ser una etapa del Modernismo, se opone a las dos tendencias propuestas por éste y, paradójicamente, en él el ideal del arte puro se hace realidad, a la vez que conduce a la obra de arte hacia el objeto específico. La poética minimalista -estrechamente asociada a conceptos como repetición, cuadrícula y formas geométricas- atacó la idea greenberiana de que un arte visual es estrictamente espacial, característica fundamental del Modernismo, haciendo hincapié en la temporalidad de la percepción, e introduciendo con esto un carácter teatral en el arte¹⁰³.

Por contra, desde la óptica greenberiana, el Minimalismo es acusado de no querer descubrir la esencia del arte, de transgredir sus límites constitucionales, negar su autonomía formal y anunciar su final.

El discurso minimalista desvelará, en opinión de Foster «la negatividad del enfoque formalista¹⁰⁴ y conducirá a los deslizamientos del criterio normativo de calidad al valor experimental del interés, (...) de la búsqueda de la esencia de cada arte a la redefinición de tales categorías estéticas»¹⁰⁵. De su mano se pasará, como hemos señalado, de la pintura al Arte Objetual, rompiendo la autonomía del arte y la creencia en el arte¹⁰⁶, es decir, el carácter religioso o de sustitución de la religión que el Modernismo le había otorgado. Supone también la muerte del autor, como señalaría Roland Barthes¹⁰⁷, y el nacimiento del espectador.

¹⁰⁰ Puede ser definido como un movimiento básicamente escultórico -aunque se extendió a la pintura- en el que las formas están reducidas a estados mínimos de orden y complejidad desde una perspectiva morfológica, perceptiva y significativa. Se preocupa por el espacio y la relación espacio/tamaño/cuerpo. Los procesos creativos se apoyan en códigos matemáticos y en la psicología de la forma. Hal Foster: *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*, Madrid, 2000. El término fue introducido por Richard Wollheim, p. 43. Arthur C. Danto: *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, Barcelona, 2005. En 1965 Richard Wollheim publicó su obra *Minimal Art*, donde se acuña el término Minimalismo, pero no aplicado a las obras -que no conocía- sino buscando unos criterios mínimos para que algo sea arte, p. 59.

¹⁰¹ Michael Friend: *Arte y Objetualidad. Ensayos y Reseñas*, Madrid, 2004, p. 173.

¹⁰² Hal Foster: *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*, Madrid, 2001, pp. 57-58.

¹⁰³ Michael Friend, *op. cit.* El autor declara que comparte con De Duve la opinión de que el Minimalismo es «un arte del tiempo», dada la preocupación literalista por la duración, pp. 73-74. Opina que estos planteamientos, unidos a la integración del espectador, convierten al Minimalismo en un arte teatral: «Los conceptos de calidad y de valor (...) eran significativos (...) tan solo dentro de las artes particulares. Lo que se extiende entre las artes es el teatro», pp. 70-71. Más adelante expresa que el literalismo «es un alegato a favor de un nuevo género de teatro, y el teatro es ahora la negación del arte», p. 179.

¹⁰⁴ Francisca Pérez Carreño: «El formalismo y el desarrollo de la Historia del Arte», *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, v. 2, Madrid, 1996-2000. «Los formalismos no rechazan que el arte sea una actividad espiritual, pero niegan que forma y contenido (concepto) se enfrenten, (...) piensan que el contenido surge en relación a una forma y por ella, (...) no admiten un arte heterómano, (...) conciben un arte autónomo», p. 255.

¹⁰⁵ Hal Foster, *op. cit.*, p. 61. Se pasa de «asegurar una convicción transcendental en el arte» a examinar sus «reglas discursivas y regulaciones institucionales. (...) Esto es lo que separa el arte vanguardista y el posmoderno, uno produciría “convicción”, el último dudas; uno busca lo esencial y el otro revela lo condicional».

¹⁰⁶ Michael Friend, *op. cit.*, p. 71. «Dada la tendencia teatral, los conceptos de valor, calidad y convicción perdieron importancia. El arte anterior daba lugar a la convicción, a creer; el teatral desmitifica la creencia: no es lo que parece ser».

En relación a esto, dice Hal Foster que Michael Friend, frente al Minimalismo ateo, «representa a los creyentes y hace uso de la convicción», exigiendo, por tanto, «devoción por el arte», y convirtiendo el arte en sustituto de la religión. Hal Foster, *op. cit.*, p. 55.

¹⁰⁷ Hal Foster, *op. cit.*, p. 51.

El periodo Moderno queda cerrado, si nos atenemos a Danto, hacia 1960¹⁰⁸. Es el camino hacia lo posmoderno: de la convicción a las dudas; de la esencia a lo condicional.

¹⁰⁸ Arthur C. Danto, *op. cit.*, p. 33.

LA LUCHA CONTRA EL DISCURSO MODERNISTA Y SU HEROÍNA: LA PINTURA. LOS SESENTA Y LOS SETENTA

Sin lugar a dudas, los sesenta fueron años convulsos, pero también muy productivos en el aspecto creativo y cultural.

Se continúan los debates, iniciados en los años cincuenta, sobre el nuevo concepto de arte, la extensión y la función del mismo y se ponen en tela de juicio a las galerías, a los museos, al objeto-arte, al valor de cambio y a la belleza de la obra de arte. Las protagonistas de esta lucha fueron las nuevas posiciones consideradas de vanguardia, compuestas por los conceptualismos, feminismos y los inicios del discurso posmodernista.

En esta década se producen, en diversos campos de la cultura, movimientos vanguardistas que, en el caso del mundo del arte, se caracterizan, de forma general, por incluir en su discurso la lucha contra las poéticas del expresionismo de la Escuela de Nueva York y el discurso minimalista, por el ataque sin piedad a la pintura en general y por el rechazo a una concepción mercantilista de la obra de arte, íntimamente unida al expresionismo abstracto neoyorquino.

El Minimalismo fue atacado por los discursos conceptuales y feministas, a pesar de que los planteamientos minimalistas se enfrentaba a los de la Escuela de Nueva York. Hal Foster rechaza algunos de los aspectos del Minimalismo:

Como la fenomenología rebaja el idealismo del “yo pienso” cartesiano, así el Minimalismo rebaja el existencialismo del “yo expreso” abstracto-expresionista, pero ambos sustituyen un “yo percibo” que deja al significado varado en el sujeto¹⁰⁹.

Tanto él como Rosalind Krauss creen que es el apogeo de la Modernidad, pero también su ruptura¹¹⁰.

¹⁰⁹ Hal Foster, *op. cit.*, pp. 40, 42, 47. Hal Foster define el Minimalismo como inexpresivo, casi infantil, y lo critica por llevar a su punto máximo al formalismo.

¹¹⁰ *Id.*, pp. 40, 42, 46-47. Según este autor, es cierto «como dice Rosalind Krauss», que «el Minimalismo es el apogeo de la Modernidad», pero también su ruptura. Opina que «el Minimalismo rompe con el espacio transcendental del arte más moderno (...), rechaza la base antropomórfica de la escultura tradicional, (...)». El Minimalismo recoloca la escultura entre los objetos y se redefine en términos de lugar. (...) También contradice el modelo idealista de consciencia propio de lo moderno, atacando el antropomorfismo y el ilusionismo, y esto lo hace insistiendo en ordenamientos jerárquicos y lecturas lineales».

Por otro lado, desde el lado de los feminismos, el ataque se amplía bajo la acusación de su supuesto carácter machista, al ser realizado casi exclusivamente por varones y con ideas propias del patriarcado¹¹¹.

Michael Fried, por su parte, opina que el delito minimalista es su intento de desplazar al arte tardomoderno por medio de una lectura literal que introduce el tiempo en el arte y con él la teatralidad, y que confunde la «presentidad» transcendental del arte con la «presencia» mundana de las cosas¹¹². Este giro a la presencialidad física, propio del Minimalismo, supuso para algunos una transformación positiva, pero para otros amenazó con terminar con el arte, como es el caso de Fried.

Contra esta literalidad luchó la pintura abstracta durante los años 60.

A pesar de que, como ya hemos indicado, las críticas fueron dirigidas también hacia el Minimalismo, el ataque fundamental se dirigió a la pintura -concretándose en el expresionismo neoyorquino- y se basó en la acusación de haber llevado al arte hacia posiciones elitistas, alejadas de la realidad social, además de haber colaborado en la conversión del objeto artístico en uno más de consumo, problema que fue detenidamente analizado por la llamada “Escuela de Frankfurt”¹¹³.

Efectivamente, paralelamente a la ascensión del Expresionismo Abstracto, comenzó a tener lugar una

¹¹¹ Lynn Zelevansky: «Sentido y sensibilidad. Las artistas y el Minimalismo de los 90», *Los Manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones. 1980-1995*, Madrid, 2000. Hace resaltar el hecho de que el Minimalismo ha sido catalogado como un estilo masculino, autoritario e «incluso brutal». Continúa observando que Rosalind Krauss, basándose en L. Wittgenstein y M. Merleau-Ponty, opina que el Minimalismo debe entenderse como un arte que no cree en la existencia del «yo íntimo» como algo dado, (...) que «“existe con todos sus significados antes de entrar en contacto con el mundo”». Este “yo íntimo” sería característico del arte feminista, en lo que coincidiría con el Expresionismo Abstracto, pp. 307, 310-311.

Brandon Taylor: *Arte Hoy*, Madrid, 2000. Habla de la crítica británica Grisela Pollock y de su opinión de que «la naturaleza de las sociedades en las que se produce el arte no sólo ha sido (...) feudal o capitalista, sino patriarcal y sexista», pp. 22-23.

¹¹² Michael Fried, *op. cit.*, pp. 177-178. «El efecto de “la presencia” está asociado al literalismo. (...) La presencia se puede atribuir al formato, o bien, “a la mirada del no arte”. (...) El significado que tiene en este contexto “la condición de no arte” es lo que he denominado objetualidad».

Robert Storr: «Dones sencillos», *Robert Ryman*, Madrid, 1993. Dice Ryman: «La pintura y la escultura formalista se basa en su autonomía, mientras el Minimalismo sólo se puede experimentar como una presencia dramática dentro de un contexto expandido y controlado, aproximándose a las condiciones del teatro», p. 43.

¹¹³ Gerard Vilar: «Para una Estética de la Producción: Escuela de Frankfurt», *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, v. 1, Madrid, 1996-2000. La Escuela de Frankfurt está integrada por Walther Benjamin, Theodor W. Adorno y Herbert Marcuse. Se ocupó de las nuevas funciones de un arte convertido en mercancía, que se convierte en objeto de producción y consumo. Su pensamiento, muy influido por el marxismo, del que conserva el carácter crítico materialista y científico, así como la utopía de una vida pacificada, ha sido definido como «teoría crítica». Mantienen una postura crítica frente al concepto de progreso de la Ilustración, poniendo el acento en su lado negativo: la lucha, escisión y alienación del individuo. En cuanto al arte, le conceden un papel importante dentro del proceso histórico, de denuncia y combate contra la alienación.

Benjamin destaca la atrofía de la experiencia y del aura de las obras de arte debido a su pérdida de unicidad por las reproducciones. El aura es un concepto defendido por Benjamin como «la repetición de una lejanía», y tiene que ver con la función ritual y la tradición. La obra aurática y su valor cultural desaparecen frente al valor de exhibición de las obras reproducidas. La relación con la obra (reproducida) del nuevo individuo -que está disuelto en la masa- adquiere la característica de «Iluminación profana» -entendida ésta como «vivencia de un *shock* revelador de sentido»- que ejerce un efecto emancipador.

Adorno piensa que «las formas artísticas no funcionales socialmente son (...) un poder de resistencia contra la “cosificación”». Divide el arte en bueno y malo, siendo el último «el mercantilizado e ideológicamente entregado a la “industria cultural”». Se opone a Benjamin al opinar que «los sistemas reproductores llevan a la regresión, a la «atrofia de la fantasía» y «la cosificación de las almas», y así mismo, que «la “industria cultural” es la más refinada forma de dominación en la que se pone la técnica al servicio de la opresión, la liquidación de la autonomía».

Marcuse fue uno de los inspiradores de los movimientos juveniles de los años sesenta y setenta. Comparte con Adorno la idea del arte como «baluarte de resistencia», a la vez que sostiene una doble visión de la cultura: por un lado la ve como opio del pueblo -al igual que Marx- y, por otro, como un grito de protesta. Esta última faceta sería la «cultura afirmativa» o «arte afirmativo» y tendría potencia subversiva, pp. 190-200.

subida en las cotizaciones de las obras, en gran medida debido a las adquisiciones por parte de los museos norteamericanos; de tal manera que éstas empezaron a ser vistas como un elemento de inversión más¹¹⁴. Aunque el mercado del arte ya había iniciado su expansión¹¹⁵, el proceso se disparó con la muerte prematura de Jackson Pollock¹¹⁶.

Todas las teorías de Greenberg fueron atacadas: la transcendencia del arte, su raíz profunda en el sujeto, su presunta necesidad de esencialidad, su autonomía y su carácter radicalmente retiniano, óptico, así como su teoría del ojo inocente.

El ataque más contundente contra la idea de un arte esencialmente retiniano lo realizó Rosalind Krauss, poniendo en frente a Duchamp y Giacometti, que defenderían un inconsciente óptico, que desafía la lógica modernista, incluido su esencialismo¹¹⁷.

Este ataque radical a la pintura sigue la posición duchaniana sobre los artistas olfativos -cuyo paradigma pasa a ser el Expresionismo Abstracto norteamericano- que es acusado de múltiples cosas, entre ellas de mantener dos falacias. La primera sería la “falacia intencional” que supondría pretender que el significado de la obra para el espectador-receptor es el mismo que el que el autor pretendía, y la segunda la “falacia afectiva”, que sería la de hacer coincidir la supuesta expresión de los sentimientos del autor a través de la obra y los sentimientos que ésta produce al ser recepcionada¹¹⁸.

¹¹⁴ Históricamente, la obra de arte siempre había tenido un valor de uso, es decir, estaba destinada a un uso concreto dentro de la vida de los compradores, ya fueran estos la iglesia o la nobleza y, por tanto, las colecciones se atenían al gusto del comprador. Este estado de cosas se rompe con la sociedad burguesa del capitalismo avanzado. La obra comienza a interesar por el *status* que proporciona su posesión y en cuanto valor de cambio y especulación, es decir, a medir su valor de uso en función de su valor de cambio.

¹¹⁵ Toni Parson: «El fin de la bohemia. El arte como inversión», *El Europeo*, Madrid, febrero de 1990, no. 20. «El mercado del arte contemporáneo ya había comenzado su expansión según Calvin Tompkins autor de *Off The Wall: Robert Rauschenberg And The Art World Of Our Time*», p. 76.

¹¹⁶ Jackson Pollock nació en Cody, Wyoming, Estados Unidos, en 1912 y falleció prematuramente, en un accidente de automóvil, en East Hampton, Nueva York, en 1956. Desarrolló la *Action Painting*, utilizando técnicas de automatismo surrealista: extendía sobre el suelo la tela y dejaba gotear la pintura desde el pincel o desde un bote. A esta técnica se le conoce como *dripping* (goteo). Hizo que el azar controlado tuviera un papel decisivo en la generación de la obra, y dio una importancia relevante al proceso, lo que evolucionaría en el llamado Arte Procesual.

El artista murió pobre, pero su muerte prematura hizo que todas las cotizaciones de los expresionistas subieran de repente; De Kooning, por ejemplo, dobló sus precios en un periodo muy breve de tiempo. A partir de ese momento las cotizaciones de las obras fueron ascendiendo hasta ser pagados 39,9 millones de dólares por *Los Girasoles* de Van Goch, para ser encerrados en un rascacielos de Tokio, y 53,9 millones de dólares por *Los Lirios* en 1987.

¹¹⁷ Rosalind Krauss: *El inconsciente óptico*, Madrid, 1997. Expone R. Krauss: «En lugar de esto, algunos sobrepintados de Ernst parecen erigirse en paradigma de la idea de *visión* mecánica, una idea que, en 1920, carecía de precedentes; un motor automático haciendo girar desde dentro el mismo campo visual. Esta idea, que llegaría a ocupar el mismísimo centro de la crítica surrealista al modernismo, se opone al esquema de autoevidencia e inmediatez reflexiva de lo visual, un esquema propio del modelo óptico que queda reemplazado por un modelo basado en las condiciones de lo prefabricado», pp. 60 y 64. Continúa refiriéndose a la postura de Duchamp, y cita lo que éste le dijo a Pierre Cabanne, en relación a la postura que Duchamp tenía, una postura «“anti-retiniana”, opuesta a todo tipo de preocupaciones por “el lenguaje visual” y, por el contrario, abierta a cuestiones “conceptuales”», p. 121. En cuanto a Giacometti, escribe: «Giacometti suspende una bolsa sobre el abismo de lo *informe*, montando un ataque sobre la forma desde la forma y no fuera de ella. El modernismo sueña con racionalizar la forma, con poner de manifiesto los principios que operan su nueva presencia perceptiva», p. 206. Michael Friend, *op. cit.*, p. 45. Fried manifiesta que Rosalind Krauss se opone radicalmente a la opticalidad modernista en su obra *El inconsciente óptico*, publicada en 1993. Continúa diciendo que, en esta obra, Krauss opina, como Greenber, que existe una sola corriente modernista que es óptica de principio a fin, lo que impondría la aceptación, por esta corriente principal, de equívocos unidos a lo visual: pura inmediatez, instantaneidad o transparencia; por otro lado, Krauss sitúa a Duchamp y Giacometti frente a dicha opticalidad, con planteamientos que defenderían el inconsciente óptico.

¹¹⁸ Francisca Pérez Carreño, «Estética analítica», *op. cit.*, pp 101-102. Especifica la autora que esta idea está en dos ensayos de Beardley incluidos en su obra *El icono verbal*, publicado en 1954.

Podemos resumir diciendo que estos duros ataques hacia todo lo pictórico tenían sus orígenes en Duchamp, y sus motivos en el planteamiento de que, por un lado, lo pictórico es más físico que mental, por su carácter fundamentalmente matérico¹¹⁹ y, por otro lado, en que la pintura había sido la «heroína»¹²⁰ del gran relato del arte occidental que habría sido impuesto al Arte hasta esos momentos¹²¹.

El discurso que más fuerza alcanza, durante los sesenta y lo setenta, en esta lucha contra el estado de las cosas en aquellos momentos, es el discurso Conceptual, derivado directamente del arte minimalista y del objetual. Será el discurso que consiga la llegada de la filosofía al arte, o más bien que el arte se disuelva en ella, con lo que lo visual será tan poco relevante para la esencia del arte como la belleza¹²². A él se unirán, durante los setenta y, sobre todo, en los ochenta, los discursos feministas y posmodernos.

Durante veinte años, hasta la llegada de los años ochenta, este ataque contra la pintura la dejará arrinconada, relegada a la periferia del mundo del arte, al exterior del sistema, calificada como «un convencionalismo que puede continuar durante tiempo pero sin significado: «“como un emblema” sin valor» y «que sólo es válida si se usa para la crítica, para fines “no pictóricos”»¹²³.

¹¹⁹ Arthur C. Danto, *op. cit.*, p. 130. «La primera senda falsa ha sido la identificación total del arte con la pintura. La segunda fue la estética materialista de Greenberg donde el arte se separa de lo que hace convincente al contenido pictórico, por lo tanto de la ilusión, y se dirige hacia las propiedades materiales palpables del arte».

¹²⁰ *Id.*, p. 70. Así la llama irónicamente Danto.

¹²¹ No podemos dejar de señalar la relación que existe entre este rechazo a la pintura y las ideas de Platón, para el que la pintura representaba a la más mentirosa de las artes, siendo éstas de por sí peligrosas por su unión con el sentimiento y su alejamiento de la Razón.

¹²² Arthur C. Danto, *op. cit.*, p. 38.

¹²³ Donald B. Kuspit: «Fuego antiaéreo de los “radicales”. El proceso norteamericano contra la pintura alemana actual», *Los Manifiestos del Arte Postmoderno. Textos de exposiciones. 1980-1995*, Madrid, 2000. Declaración atribuida por Kuspit a Joseph Kosuth, p. 33.

De la iconografía a la teoría

Para entender adecuadamente las propuestas del discurso Conceptual, deberemos comenzar por ver en qué bases se apoya. Este discurso se asienta en la estética analítica de Wittgenstein¹²⁴, que toma presencia en el ámbito de la cultura occidental a partir de los años cincuenta. Curiosamente, es un discurso erigido por un lingüista que se opone a la filosofía diciendo de ésta que es inútil:

Los resultados de la filosofía son el descubrimiento de algún que otro sinsentido y de los chichones que el entendimiento se ha hecho al chocar con los límites del lenguaje. (...). La filosofía no puede en modo alguno interferir con el uso efectivo del lenguaje; (...) no puede tampoco fundamentarlo. Deja todo como está¹²⁵.

Esta corriente filosófica ha dominado la estética contemporánea, sobre todo en el campo anglosajón. Wittgenstein, con su discurso, lleva a cabo lo que en filosofía se ha denominado el “giro semiótico”: defiende “los lenguajes” como base de la filosofía¹²⁶. Según sus propias palabras:

Y cuando nos preocupamos por la naturaleza de nuestro pensamiento, la confusión que erróneamente interpretamos referirse a la naturaleza de un medio es una confusión causada por el uso desconcertante de nuestro lenguaje. Este tipo de falta se presenta una y otra vez en filosofía¹²⁷. (...) Podemos decir que pensar es esencialmente la actividad de operar con signos. (...). Mi posición es que nos exponemos a engañarnos si decimos “pensar es una actividad mental”¹²⁸.

(...) En vez de indicar algo que sea común a todo lo que llamamos lenguaje, digo que no hay nada en absoluto común a todos estos fenómenos -por lo cual empleamos la misma palabra para todos- sino que están *emparentados* entre sí de muchas maneras diferentes¹²⁹.

“Los fenómenos” serían lo que Wittgenstein denomina *juegos de lenguaje*¹³⁰, que estarían unidos por *parecidos de familia*¹³¹. Para él no existe un mundo fuera del lenguaje:

Y decir: “Si no fuera, no podría tener nombre” dice ahora, ni más ni menos que: si esta cosa no existiera, no podríamos emplearla en nuestro juego. Lo que, aparentemente, *tiene* que existir, pertenece al lenguaje¹³².

¹²⁴ Ludwig Wittgenstein, (1889-1951). Desarrolla estas teorías en sus obras: *Tractatus Lógico-philosophicus* (1921); *Investigaciones Filosóficas*, publicada después de su muerte, en 1953, y *Los Cuadernos azul y marrón*; El Cuaderno azul lo dictó a su clase de Cambridge durante el curso de 1933-1934 y El Cuaderno marrón durante el curso de 1934-1935.

¹²⁵ Ludwig Wittgenstein: *Investigaciones Filosóficas*, México, 1988, pp. 127 y 129. Y Arthur C. Danto: *La transfiguración del lugar común*, Buenos Aires, 2002. «Para Wittgenstein la filosofía siempre fue un problema: estigmatizada en el *Tractatus* como carente de sentido, en tanto que no se puede encontrar lugar alguno para sus proposiciones (...) en la representación última del mundo; estigmatizada en las *Investigaciones Filosóficas* por ociosa y, en última instancia, sin sentido», p. 97.

¹²⁶ *Id.*, p. 125. «Cuando los filósofos usan una palabra -“conocimiento”, “ser”, “objeto”, “yo” (...) y tratan de captar la *esencia* de las cosas, siempre se han de preguntar: ¿Se usa efectivamente esta palabra de este modo en el lenguaje común que tiene su tierra natal?. Nosotros reducimos las palabras de su empleo metafísico a su empleo cotidiano».

¹²⁷ Ludwig Wittgenstein: *Los Cuadernos azul y marrón*, Madrid, 1984, p. 33.

¹²⁸ Ludwig Wittgenstein: *Los Cuadernos azul y marrón*, Madrid, 1968, p. 35 y 43.

¹²⁹ Ludwig Wittgenstein: *Investigaciones Filosóficas*, México, 1988, p. 87.

¹³⁰ Ludwig Wittgenstein: *Los Cuadernos azul y marrón*, Madrid, 1968. «... Lo que denominaré juegos de lenguaje. Son modos de utilizar signos», p. 44.

¹³¹ Ludwig Wittgenstein: *Investigaciones Filosóficas*, México, 1988, pp. 87 y 89.

¹³² *Id.*, p. 71.

Wittgenstein, con su discurso, dará entrada en el campo de la estética, ya a finales del siglo XX e inicios del XXI, a los discursos estructuralistas o post-estructuralistas, más conocidos como post-estructuralismos, que pondrán en tela de juicio los conceptos de Naturaleza, Cultura e Historia. Terminologías como *signo*, *significante*, *metafórico*, *metonímico*, *simulación* o *simulacro*, entrarán a formar parte de los discursos artísticos.

La estética analítica considera al arte como uno más de los lenguajes utilizados por el ser humano¹³³. El núcleo de la estética analítica es el estudio de los *modos de significar* de las obras de arte. En base a esto, la imagen se convierte en un signo que, como todo signo, mantiene una relación arbitraria entre significante y significado. Siguiendo la lógica de estos planteamientos, el concepto de la profunda necesidad de esencia -presente en todo el periodo Moderno- desaparece, siendo sustituido por el de la profunda necesidad de la convención¹³⁴. Al considerar la relación de la imagen-signo con su significante como arbitraria, se define esta relación como convencional; lo que es lo mismo que decir que tiene un carácter cultural y no natural. Por otro lado, al convertir el Arte en uno más de los lenguajes, hace que el concepto mismo de Arte desaparezca, quedando sólo las obras de arte que -como en todo lenguaje- se relacionarían entre sí por “parecidos de familia”. Por tanto, como consecuencia, hacen desaparecer la necesidad de una teoría general del Arte. Es la primera vez, en la cultura de Occidente, en que el concepto Arte se pone a debate.

Los analíticos sospechan de los enfoques metafísicos y quieren demostrar su falta de sentido, por no estar conectados a la experiencia:

Los filósofos tienen constantemente ante los ojos el método de la ciencia y sienten una tentación irresistible a plantear y contestar las preguntas del mismo modo que lo hace la ciencia. Esta tendencia es la verdadera fuente de la metafísica y lleva a la filosofía a la oscuridad más completa¹³⁵.

Quieren dar al arte un tratamiento basado exclusivamente en la Razón. Niegan, también, la teoría greenberiana del ojo inocente, basándose en la idea -profundamente analítica- de que toda observación está cargada de teoría, defendida también por Gombrich y Goodman¹³⁶.

Uno de los intelectuales adscritos a este discurso es el citado Nelson Goodman, de tendencias nominalistas, autor de *Maneras de hacer mundos*. Postula que no existe un mundo independiente de lo que nombramos, describimos, señalamos, pintamos o musiquemos. Considera el arte como un lenguaje que, unido a los demás lenguajes, construye el mundo real, definiendo el campo artístico como un sistema de símbolos que como tales están *en lugar de*.

¹³³ Francisca Pérez Carreño, «Estética analítica», *op. cit.*, pp. 94 y 96. «Es en esta postura analítica donde se relaciona la actividad artística con la actividad lingüística o con fuertes analogías con el lenguaje. Estudian las artes como un lenguaje, las obras de arte como representación y comunicación de la realidad. (...) El estudio de las partes no-cognitivas del arte, la expresión, se convierte en el centro de los estudios de la estética analítica. Lo que, básicamente, distingue este enfoque del idealismo romántico es que considera la expresión artística como un lenguaje».

¹³⁴ Michael Friend: *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, 2004, p. 55. Ya hemos hecho alusión en esta tesis -en la página 30, nota al pie no. 39- a la importancia del concepto de *convención* en la estética analítica, estética que impregna todo el discurso conceptual.

¹³⁵ Ludwig Wittgenstein: *Los Cuadernos azul y marrón*, Madrid, 1984, p. 46.

¹³⁶ Ernst Hans J. Gombrich: *Arte e Ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, 2000. Rechaza las posturas innatistas, y manifiesta que la teoría del ojo inocente es un mito: «... un ciego que viera de repente no vería, como dice Ruskin, un cuadro impresionista (...) sólo puede experimentar un hirviente caos, y tiene que aprender a ordenarlo», pp. 87 y 251. Gombrich mantiene una postura antiesencialista, y establece que la visión naturalista no es natural, sino una convención, a la que se llega por aprendizaje.

Por otro lado, Nelson Goodman desarrolla estas mismas ideas en su obra *Maneras de hacer mundos*, Madrid, 1990.

Arthur C. Danto: *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Madrid, 2003, p. 33.

Morris Weitz, otro de sus teóricos, relaciona la actividad artística con el lenguaje y la analiza como tal: representación y comunicación de la realidad, con la existencia de un emisor, un código y un receptor.

El discurso Conceptual recoge el discurso analítico. Concibe el arte como concepto, como idea -haciendo desaparecer con ello todos los aspectos sensibles de la obra de arte- y tiene una base racionalista. Como observa Danto¹³⁷, a partir del Arte Conceptual, «si se hiciese una investigación sobre qué es arte, sería necesario dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento. Esto significa (...) un giro hacia la filosofía». La implicación más clara de todo esto, de la *transformación* del arte en filosofía -o de su *Auflösung*¹³⁸ en ella- es la desaparición radical, ante la idea, de los aspectos estéticos como parte esencial del arte. No hay nada que ver, por tanto, la Estética, que es la ciencia de las sensaciones, es prescindible. Los sentidos ya no tienen nada que transmitir: el arte es puro concepto.

Es un discurso que ataca la autonomía del arte y al artista auto-expresivo defendidos por Clement Greenberg y Roger Fry -por tanto, a la pintura- considerando esta visión del arte retrógrada y burguesa, y propugna un arte heterómano, convirtiendo al objeto artístico en un pretexto para la reflexión intelectual. En cuanto a la fisicidad de la obra -salvo en los casos extremos- el Conceptual no elimina el objeto, sólo lo transforma y busca la primacía sobre éste del proyecto o idea, buscando sus modelos en las disciplinas científicas, a pesar de que hay personalidades, como Sol LeWitt¹³⁹, o Joseph Beuys¹⁴⁰ que hacen discursos místicos.

En cuanto a la obra física, sería un significante que remitiría a un significado dentro de una colectividad -siempre con códigos arbitrarios, de carácter cultural- es decir, convencionales y pretendidamente considerados naturales: manipulados ideológicamente con intenciones de orden político y de poder¹⁴¹.

¹³⁷ Arthur C. Danto: *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Madrid, 2002, p. 34.

¹³⁸ Término alemán que tiene un significado de muerte, no como fin, sino como disolución.

¹³⁹ Rosalind Krauss: *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid, 2002. «... Puede que parezca raro que en una época en la que casi todo apunta hacia la necesidad de abandonar los fantasmas transcendentales, LeWitt sea capaz de reafirmar ante nosotros su poder». Opina la autora que este artista representa «el diseño sin razón». Y cita una frase de LeWitt: «Las ideas irracionales deben seguirse absoluta y lógicamente», pp. 268 y 270.

Por otro lado, en la obra de Simón Marchán Fiz, *Del Arte Objetual al Arte del Concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, Madrid, 1997, encontramos frases de Sol LeWitt donde expone: «Los artistas conceptuales son más místicos que racionalistas. Sacan conclusiones a las que la lógica no puede llegar», o «Los juicios ilógicos conducen a experiencias nuevas», p. 414.

Estas mismas frases figuran en *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, 2004, de Benjamin H. D. Buchloh, p. 173, donde se hace constar que fueron publicadas originalmente en 0-9, Nueva York, 1969 y *Art & Language*, Coventry, mayo 1969, p. 11.

¹⁴⁰ Karin Thomas: «Beuys. La vida. La obra», *Beuys vor Beuys. Trabajos tempranos. Colección Van Der Grinten*, Zaragoza y Madrid, 1989-1990. Dice Beuys: «... Pero a mí no me interesa seguir dirigiéndome unilateralmente a la lógica: a mí me importaba que se pusieran en movimiento todos los residuos que se hallaban en el subconsciente y que, bajo la forma de un proceso caóticamente desencadenado, se pusieran en trance de verdadera turbulencia, pues el principio de lo nuevo tiene lugar siempre en el caos», pp. 22-23.

Jörg Schellmann, Bernd Klüser: «Preguntas a Joseph Beuys», *Joseph Beuys*, Galería Edurne, enero-febrero de 1989. Beuys manifiesta: «Como sustancia, el pan representa la esencia del alimento humano. El término “pan luminoso” significa que el pan tiene su origen en el reino del espíritu. (...) Como una trans-sustanciación, o sea, transmutación de la hostia durante el rito religioso. (...) Eso es trans-sustanciación de la materia. (...) Lo mismo con el fieltro y con la grasa. (...) Como ocurre con el pan, emprendemos el tránsito», p. 3. (Este entrevista fue publicada en *Joseph Beuys-Múltiples. Catalogue Raisonné of Multiples and Prints, 1965-1985*. Recopilado y editado por Jörg Schellmann. München-Nueva York, 6ª edición, 1985).

¹⁴¹ Michel Foucault en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, 2004, desarrolla esta idea del control del poder a través de la cultura y sus códigos.

Francisca Pérez Carreño, «El signo estético», *op. cit.*, p. 58. Manifiesta la autora que: «Greimas, por ejemplo, prefiere hablar de la ciencia de la significación, (...) y Eco rechaza cualquier clasificación basada en su concepto. En lugar de referirse a signos prefiere modos de

Plantean ya su discurso, por tanto, sobre bases analíticas. En el desarrollo de sus ideas llegarán a postular que las visiones que nuestra cultura había tenido hasta esos momentos sobre el hombre, el mundo y la historia no son naturales sino culturales¹⁴². Se encuentran en esta posición todos los intelectuales incluidos en el área post-estructuralista y feminista que han constituido la posmodernidad, como, por ejemplo, Barthes, Foucault, Baudrillard, Lyotard, Derrida, Hélène Cixous y Luce Irigaray.¹⁴³

El adalid más significativo de este discurso -que como ya se ha indicado en varias ocasiones, centra sus ataques más duros y radicales en el Expresionismo Abstracto de la Escuela de Nueva York- es la revista norteamericana, radicada en New York: *October*, y su editor jefe, Douglas Crimp, junto a sus críticos estrella:

producción de signos».

¹⁴² Thomas Crow: «Versiones de lo pastoral en algunos ejemplos del arte norteamericano actual», *Los Manifiestos del Arte Postmoderno. Textos de exposiciones. 1985-1990*, Madrid, 2000. Plantea el autor que la filosofía post-estructuralista «demuestra» que estas visiones no son naturales, como pretenden, sino «una elaboración ideológica creada por los conceptos autoritarios, más o menos declarados, del humanismo occidental. (...) En el marco de la filosofía post-estructuralista y áreas afines asistimos al desmantelamiento o deconstrucción de las visiones sobre el hombre, el mundo y la historia que han predominado en Occidente durante siglos», p. 207.

¹⁴³ Roland Barthes: *Mitologías*, Madrid, 2005. «... Acababa de leer a Saussure y, a partir de él, tuve la convicción de que si se consideraban las “representaciones colectivas” como sistemas de signos, podríamos (...) dar cuenta en detalle de la mixtificación que transforma la cultura pequeño-burguesa en naturaleza universal. (...). Sufría al ver confundidas contantemente naturaleza e historia en el relato de nuestra actualidad y quería poner de manifiesto el abuso ideológico que (...) se encuentra oculto en la exposición decorativa de lo evidente-por-sí-mismo», pp. 7-8.

Michel Foucault: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Méjico, 1989. «... Lo que ha sido necesario- y es todo lo contrario- es que la Historia se convierta en Natural. (...) Lo que existía en el siglo XVI y hasta mediados del XVII eran historias», p. 129.

Jean Baudrillard: *Cultura y Simulacro*, Barcelona, 2005. «... Cualquier síntoma puede ser “producido”, y no se recibe ya como un hecho natural. (...) A saber: que la verdad, la referencia, la causa objetiva, han dejado de existir definitivamente», pp. 13-14.

Jean-François Lyotard: *La posmodernidad. (Explicada a los niños)*, Barcelona, 1987. Lyotard mantiene que la posmodernidad somete a examen al «pensamiento de las Luces sobre la idea de un fin unitario de la historia, y sobre la idea de sujeto», y que esta crítica fue también incitada por Wittgenstein y Adorno. Por otro lado, continúa: «Los grandes relatos (...) no son mitos sino relatos de emancipación. Igual que ellos, éstos cumplen las funciones de legitimación, legitiman instituciones y prácticas sociales y políticas, legislaciones, éticas, maneras de pensar, simbolismos. (...) Estos relatos (...) encuentran su legitimidad en una Idea a realizar», pp. 13, 60-61.

Jacques Derrida: *La escritura y la diferencia*, Barcelona, 1989. Desarrolla sus teorías deconstructivistas, propugnando la ausencia de un fundamento o centro en la cultura europea -que identifica con la historia de la metafísica- a partir de la pérdida del lugar de privilegio en que se encontraba como cultura de referencia: «la historia de la metafísica, como la historia de Occidente, sería la de una serie de sustituciones de centro a centro; la búsqueda constante del centro de la estructuralidad de la estructura. (...) Se podría mostrar que todos los nombres del fundamento, del principio o del centro han designado siempre lo invariante de una presencia», pp. 384-385.

Por otro lado, Hélène Cixous, figura intelectual importante dentro del posmodernismo, sigue un discurso marcado por las teorías post-estructuralistas y deconstructivistas. Tiene publicados en castellano sólo algunas obras de su extensa producción: *La risa de la Medusa. Ensayos sobre escritura*, traducción de Ana María Moix, Barcelona: Antrophos, 1995; *Deseo de escritura*, traducción de Luis Tigero, Barcelona: Reverso, 2004, o *Lengua Por Venir/Langue Á Venir. Seminario de Barcelona*, Hélène Cixous y Jacques Derrida, Barcelona: Icaria; *Mujeres y Culturas*, 2004. Critica el logocentrismo, el falocentrismo y los paradigmas patriarcales, así como el sistema simbólico de la cultura occidental.

Lola Fernández: *La filosofía poética de Hélène Cixous*. Fecha de consulta: 24 de septiembre de 2009. Disponible en: *DIAGONALweb*, no. 17, <http://www.diagonalperiodico.net/La-filosofia-poetica-de-Hélène.html>. Según Lola Fernández, Hélène Cixous rechaza los binomios que son la base de la metafísica occidental, porque se apoyan sobre un orden jerárquico que perpetúa la dominación, así ocurriría con: esencia/existencia o cultura/naturaleza.

En cuanto a Luce Irigaray, es una figura importante dentro del movimiento feminista de la diferencia. Su discurso se centra en la exclusión de la mujer en el lenguaje mismo y, a partir de ahí, en el resto de la vida y de la ciencia. Algunas de sus obras en castellano son *El espejo de la otra mujer*, Madrid: Akal, 2007, y *Amo a ti. Bosquejo de una felicidad en la historia*, Barcelona, Icaria, 1994.

Griselda Pollock: «Inscripciones en lo femenino», *Los Manifiestos del Arte Postmoderno. Textos de exposiciones. 1985-1990*, Madrid, 2000. Griselda Pollock expone que, tanto Hélène Cixous como Luce Irigaray, plantean el discurso feminista «como la invención de recursos semióticos encaminados a que nuestras energías corporales y las fantasías a través de las cuales se experimentan, puedan ser significativas para nosotras y para la cultura», p. 333.

Craig Owen, Hal Foster y Benjamin Buchloh. Todos ellos mantuvieron una hegemonía prácticamente absoluta dentro del contexto de arte de vanguardia a lo largo de los sesenta, los setenta y, en el área de Norteamérica al menos, durante los ochenta. A principios de esa década Douglas Crimp y Benjamin Buchloh gritaban la muerte de la pintura¹⁴⁴, poniendo como ejemplo a los monocromos.

Uno de los motivos de este furibundo ataque a los pintores expresionistas fue su estrecha «relación con las filosofías metafísicas, con los procesos ocultos», y la intención de los artistas que practicaban ese tipo de arte de «ser chamanes»¹⁴⁵. Es una postura lógica, fruto del rechazo de la estética analítica hacia todo lo que huele a transcendencia o metafísica.

Las teorías conceptuales llegaron a imponerse con un carácter de dictadura, aplicándose a todo, de la misma forma que en el periodo anterior se había hecho con el discurso del Expresionismo Abstracto, aunque hubo defensores de la corriente modernista que persistieron, como los críticos Robert Hughes y Bárbara Rose.

¹⁴⁴ Arthur C. Danto, *op. cit.*, p. 164.

¹⁴⁵ *Id.*, pp. 153-154.

El discurso de género

La corriente feminista se asienta sobre las mismas bases que el discurso conceptual : la realidad no es natural, sino cultural¹⁴⁶. En sus inicios tuvieron un carácter fuertemente político¹⁴⁷. Desde su punto de vista, la pintura estaba ligada a instituciones históricas masculinas, al control del poder personal y político, a la sumisión de las minorías y de las mujeres y al sistema de mercado capitalista. Su intención era desmasculinizar el arte. Estas corrientes se asientan definitivamente en los setenta apoyados por los conceptuales de *October*.

No obstante, este discurso tiene unos rasgos marcadamente particulares. Tradicionalmente se había asociado lo decorativo con el arte femenino, unido siempre a un matiz peyorativo. El feminismo reivindica esto, además del factor artesanal, unido a la búsqueda de lo primario; surge así, a finales de los sesenta, el “Pattern Painting”¹⁴⁸, como desafío al formalismo del arte moderno, al Minimalismo y la abstracción, iniciando la vuelta a la figura. Al discurso feminista le interesa todo aquello que el minimalista rechaza. Incluso cambia la especulación filosófica sobre la obra por la empatía hacia ésta¹⁴⁹. Fomentan un arte frágil y emotivo, del que es un excelente ejemplo la obra de Eva Hesse, ajena por completo a los planteamientos minimalistas¹⁵⁰.

¹⁴⁶ Hace referencia a la operación por la que, de manera subrepticia, lo que es *thesei*, es decir “algo intuitivo”, un producto de la actividad humana, es convertido en *physei*, en Naturaleza.

Lynn Zelevansky, «Sentido y sensibilidad. Las artistas y el Minimalismo de los 90», *op. cit.*, p. 315. En su periodo inicial, el movimiento femenino contemporáneo, en el que no sólo estaban implicados artistas, sino también críticos e historiadores de arte, estuvo centrado en investigar «la correspondencia entre el sistema de valores y la división sexual que estructura nuestra sociedad. Buscaban exponer los prejuicios, entre ellos la idea del genio como algo propio del sexo».

¹⁴⁷ Marián López Fernández: «Arte, feminismo y posmodernidad: apuntes de lo que viene», *Arte, Individuo y Sociedad*, no. 4, Madrid, 1991-1992. Las primeras feministas (1964-1978) como Joan Snyder, Ree Morton, Myriam Schapiro, Joan Michell, Eva Hesse o Ana Mendieta, «trataron de realizar un trabajo artístico a través del diálogo político que estaba teniendo lugar en asociaciones estudiantiles y manifestaciones públicas». Eran discursos artísticos que pecaban de didacticismo. En su desarrollo, a partir de finales de los setenta, tratará en sus obras cuestiones de poder, ideología y ocultamiento, intentando subvertir las reglas impuestas por los hombres, centrando su atención «en espacios que todavía entonces apenas estaban ocupados por el arte plástico: la naturaleza, el propio cuerpo, el inconsciente o los nuevos medios de comunicación (...) como la fotografía o el vídeo, aun no marcados del todo por lo que puede denominarse como “sello de la representatividad”», pp. 105-106.

Griselda Pollock, «Inscripciones en lo femenino», *op. cit.*, pp. 323-324.. Carol Duncan, en un texto fundacional del nuevo feminismo, en 1973, calificaba a la modernidad de machista, por su interés exclusivo en el hombre blanco, viril, y la acusaba de estar social e iconográficamente obsesionada con la heterosexualidad masculina como el tópico definidor de la creatividad artística.

Brandon Taylor, *op. cit.*, pp. 13, 18-20. En los inicios del movimiento feministas surgieron en Nueva York dos grupos de activistas radicales: Women Artists in Revolution (WAR), y Art Workers' Coalition (AWC), ambos en 1969. Por otro lado, por ejemplo, Linda Benglis, en 1974, hizo un anuncio de su obra parodiando la visión masculina de la mujer, posando como una *pin-up*, llevando sólo unas gafas de sol y un pene gigante de látex. Incluso prácticamente ya en los noventa, 1989, el grupo activista americano Guerrilla Girls hizo un cartel de protesta contra el desequilibrio entre el acceso femenino y masculino a una posición en el mundo del arte, comparando los precios que se pagaban por la obra de Jasper Johns – un héroe de la vanguardia, varón y blanco- con los pagados por el arte de mujeres artistas blancas o de color.

¹⁴⁸ *Id.*, p. 40. La traducción sería Pintura de Patrones. Taylor cita un artículo de John Perrault en *Artforum* sobre las características de esta tendencia: «Las superficies vacías hay que llenarlas (...) las cuadrículas de la pintura de tipo minimalista se están transformando en redes o enrejados que son sensuales y tienen un contenido que va más allá de la referencia personal».

¹⁴⁹ *Id.*, p. 21. El feminismo condujo «la atención hacia la obra de arte como invitación a la empatía física y humana, en lugar de como una invitación a la especulación filosófica».

¹⁵⁰ En general, esta corriente se orienta hacia la empatía física y humana con la obra; las norteamericanas tienden hacia lo empírico, positivista y descriptivo, y las europeas a lo primitivo, subjetivo y psicoanalítico. Como se ha comentado, durante los sesenta y setenta estuvo radicalmente politizada, encaminada a la lucha contra el poder oculto del machismo, intentando subvertir las reglas del juego

Por otro lado, los feminismos¹⁵¹, redundando en el mismo discurso que el conceptual, acusan ahora a la pintura de ser esencialmente machista, al haber sido ejercitada históricamente por los varones:

La pintura, como la mujer desnuda que está presente con frecuencia, es una de las más caras mercancías de nuestro tiempo: los varones ricos coleccionan ambas. En el mercado del arte los precios continúan subiendo. Los tres precios *record* por una obra pertenecen a la pintura. Y la pintura, como el patriarcado, continúa dominando. Aunque haya mujeres artistas en USA y Europa que han alcanzado la “mayoría de edad” -llegando a alcanzar visibles posiciones privilegiadas, como la participación en el pabellón USA de la Bienal de Venecia o en galerías como la Mary Boone-, la pintura pertenece todavía a los chicos¹⁵².

Los primeros feminismos centraron, también, estas acusaciones sobre el Expresionismo Abstracto y la *Action Painting* neoyorquina, con sus grandes formatos y sus discursos de arte de calidad que -traducen- tienen el propósito de avasallar, como toda cultural patriarcal; también el Minimalismo fue criticado, por ser -al igual que la pintura- practicado esencialmente por varones y, consecuentemente, tener el carácter machista que niega lo femenino.

Tanto el discurso feminista como el conceptual acusan a la pintura -y con ello están acusando a los discursos abstractos del modernismo greenberiano- de alejarse de la vida, de haber hecho que el arte en general se alejase de la realidad socio-política, en un intento burgués de utilizar la cultura como una parte más del ocio.

Tal vez por ello, y debido al uso que hacían y habían hecho los varones de la pintura, el feminismo buscó medios de expresión lo más ajeno posible a ésta y lo más cercanos posible a la realidad. Y la fotografía¹⁵³ fue uno de ellos, de tal modo que su uso casi ha llegado a ser símil de militancia feminista artística. La publicación de la obra de Susan Sontang, *Sobre la Fotografía*¹⁵⁴ (1979), y la de Roland Barthes, *La Cámara Lúcida*¹⁵⁵ (1980), ayudó a que la fotografía se situara en un lugar privilegiado. Esta asociación del feminismo con la fotografía, las *performances* y ciertos tipos de escultura se lleva a cabo de forma más acentuada durante los años ochenta, sobre todo en Estados Unidos. Así, nos encontramos en los ochenta con un numeroso grupo de artistas feministas que practican la fotografía, como Rebeca Horn, Jenny Holzer,

establecidas, llevando el arte a zonas hasta ese momento ajenas, como la naturaleza, el propio cuerpo, el inconsciente o los nuevos medios de comunicación como la fotografía o el vídeo. Siguió, más adelante, buscando una estética de la mujer en las diferencias entre sexos y la identidad; lo que en el lenguaje artístico del siglo XXI será conocido como temáticas de sexo e identidad.

¹⁵¹ Lynn Zelevansky, «Sentido y sensibilidad. Las artistas y el Minimalismo de los 90», *op. cit.*, pp. 320-321. La mujer trabaja sola y marginada, pero no románticamente, sino en la más cruda realidad «para las mujeres artistas el mito de la labor en soledad es una cruda realidad».

¹⁵² Marián López Fernández, *op. cit.*, p. 106. Declaraciones atribuidas por la autora a Laura Cottigham.

¹⁵³ La fotografía en blanco y negro ya había sido introducida en el campo artístico por las prácticas conceptuales, como documento.

¹⁵⁴ Susan Sontang: *Sobre la fotografía*, Madrid, 2006. Esta obra desarrolla la idea de la fotografía como herramienta que rompe la unidad del mundo, que «se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes, y la historia, pasada y presente, es un conjunto de anécdotas, (...) niega la interrelación, la continuidad. (...) el conocimiento obtenido mediante fotografías fijas (...) será un conocimiento a precio de liquidación: un simulacro de conocimiento. (...) La contingencia de las fotografías confirma que todo es perecedero. La arbitrariedad de la evidencia fotográfica indica que la realidad es fundamentalmente inclasificable», pp. 41, 43 y 118.

¹⁵⁵ Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, 1989. Las ideas expresadas en esta obra están patentes en los discursos que defienden el uso de la fotografía. Señalamos algunos ejemplos ilustrativos: «La Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad. (...) Puesto que la foto es contingente (y por ello fuera de sentido), la fotografía sólo puede significar (tender a una generalidad) adoptando una máscara. (...) Es lo que la convierte en producto de una sociedad y de su historia. (...) En el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es *pensativa*. (...) La era de la Fotografía corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público o más bien a la creación de un nuevo valor social como es la publicidad de lo privado», pp. 40, 69, 73 y 150.

Rosemary Trockel, Sherry Levine, Barbara Kruger, Cindy Sherman o Katharina Fritsch. Recurren a la fotografía «con el deseo de examinar (y al examinar, enterrar) los restos de una tradición pictórica predominantemente masculina»¹⁵⁶.

Craig Owens, en su obra *Feminist and Postmodernism*, propone la fotografía como arte posmoderno, en oposición a la pintura expresionista del Modernismo¹⁵⁷. Las teorías de Jean Baudrillard sobre la sociedad del simulacro impregnarán toda la práctica fotográfica:

El territorio ya no precede al mapa, ni lo sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio -precesión de los simulacros- y el que lo engendre. (...) Los actuales simulacros (...) intentan hacer coincidir lo real, todo lo real, con sus modelos de simulación (...). Simular es fingir tener lo que no se tiene¹⁵⁸.

El arte feminista presume de estar implicado con la realidad social y política, de buscar un lenguaje claro dirigido a ser comprendido con facilidad, alejado del comportamiento elitista del que se acusaba a la pintura modernista, a la que se tacha de oscura e incomprensible para la mayoría de los espectadores.

A finales de los setenta este discurso consigue notoriedad a través de un grupo sólido de artistas norteamericanas, que trabajan sobre todo en Nueva York, muy ligadas al desarrollo del Posmodernismo: Barbara Kruger, Jenny Holzer, Sherry Levine, Cindy Sherman, Sarah Charlesworth, Louise Lawler y Laurie Simmons.

En los ochenta el discurso feminista se nos presenta más estetizado, más legible y menos opuesto a las tendencias coetáneas¹⁵⁹.

¹⁵⁶ Brandon Taylor, *op. cit.*, p. 77.

¹⁵⁷ *Id.*, pp. 80-81. Expone el autor que C. Owens propone, en esta obra, unir «la noción de que la postmodernidad constituía una crisis de la autoridad cultural tradicional con el conocimiento de que el tema visual tradicional se consideraba generalmente propiedad propia, unitaria y masculina», concluyendo a raíz de esta proposición, que el movimiento feminista sería el representante ideal, con su crítica del patriarcado, de la postura de «la postmodernidad resistente». Por otro lado, dice que Owens tiene presente que «el “magisterio” artístico moderno había implicado generalmente signos de labor artística -agitadas pinceladas y objetos esculturales de metal pesado-», y esto, por oposición, le lleva a considerar «que algo semejante al arte fotográfico femenino constituía la quintaesencia de la forma postmoderna. Las primeras obras de Sherman, Kruger, Levine, Martha Rosler, Mary Kelly y Louise Lawler sugerían una estrategia posmoderna».

¹⁵⁸ Jean Baudrillard: *Cultura y Simulacro*, Barcelona, 2005, pp. 9-10 y 12.

¹⁵⁹ Marián López Fernández, *op. cit.*, p. 106.

La desaparición del sujeto

Junto a los conceptualismos, y muy ligados a ellos, derivando de la aparición hacia los sesenta de la noción de signo de Saussure¹⁶⁰, y de la conversión de la imagen y de la obra de arte en un signo convencional¹⁶¹ -como sucede en el resto de los sistemas de lenguaje- encontramos a finales de los setenta los discursos posmodernos que se afirman a lo largo de los ochenta, desarrollados preferentemente por los feminismos radicales y por los post-estructuralistas, como el semiólogo Roland Barthes y el filósofo Michel Foucault¹⁶².

Hal Foster define así esta corriente:

Tal vez la mejor manera de concebir el posmodernismo sea, pues, la de considerarlo como un conflicto de modos nuevos y antiguos, culturales y económicos, el uno enteramente autónomo, el otro no del todo determinativo, y de los intereses invertidos en ello¹⁶³.

El elemento fundamental que caracteriza a la posmodernidad es el cuestionamiento radical de los conceptos Naturaleza e Historia¹⁶⁴. La Naturaleza pasa a estar construida ideológicamente y la Historia -concebida en términos ilustrados- desaparece. Esta desaparición de una Historia universal permitiría la aparición de otras historias, a través de las otras culturas, con sentidos diversos, dando lugar a la

¹⁶⁰ Ferdinand Saussure (1857-1913) fue un lingüista que definió el signo como conformado por significante y significado. Significante y significado mantienen una relación arbitraria, no causal. Postula que no hay un centro de verdad última que garantice que los signos funcionen como en verdad lo hacen. También estableció por vez primera la separación entre habla y lengua.

¹⁶¹ Roland Barthes: *Elementos de la Semiología*, Madrid, 1971. «En el Curso de Lingüística General, publicado por primera vez en 1916, Saussure postulaba la existencia de una ciencia de los signos o Semiología (...). En términos generales, pues, la semiología tiene por objeto todos los sistemas de signos (...): las imágenes, los gestos. (...). El signo semiológico está también compuesto por un significante y un significado (...). Hay muchos sistemas semiológicos (objetos, gestos, imágenes...)», pp. 13, 43.

¹⁶² Michel Foucault: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Méjico, 1989. Haciendo referencia al periodo de la Ilustración, dice: «... Abandonando el espacio de la representación, el hombre, a su vez, entra, por primera vez, en el campo del saber occidental. (...) Reconforta pensar que el hombre es sólo un invento reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber y que desaparecerá en cuanto éste encuentre una forma nueva. (...) Es un producto de la modernidad, que dio lugar a las ciencias humanas. (...) El fin del hombre es el retorno al comienzo de la filosofía. Actualmente sólo se puede pensar en el vacío del hombre desaparecido. Pues este vacío no profundiza una carencia; no prescribe una laguna que haya que llenar. No es nada más, ni nada menos, que el despliegue de un espacio en el que por fin es posible pensar de nuevo», pp. 8-9, 322.

Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 13-14.. «No es en absoluto cierto que en la vida social de nuestro tiempo existan, fuera del lenguaje humano, sistemas de signos de cierta amplitud. (...) Todo sistema semiológico tiene que ver con el lenguaje (...). No hay sentido que no esté nombrado, y el mundo de significados no es más que el mundo del lenguaje».

¹⁶³ Hal Foster: «Introducción al posmodernismo», *La Posmodernidad*, Barcelona, 1985. (Publicado originalmente como *The Anti-Aesthetic: essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983), p. 11.

Por su parte, Craig Owens, en «El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo», *La Posmodernidad*, Barcelona, 1985, (publicado originalmente como *The Anti-Aesthetic: essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983), lo define como la crisis de la autoridad cultural, exactamente de la supuesta autoridad dada a la cultura europea occidental, p. 93.

¹⁶⁴ Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 33 y 93. «Para la mayor parte de los demás sistemas semiológicos, la lengua esta elaborada no por “la masa hablante”, sino por un grupo de decisión. En este sentido puede decirse que en la mayor parte de las lenguas semiológicas el signo es realmente “arbitrario”, en cuanto basado de una forma artificial en una decisión unilateral: se trata, pues, de lenguajes fabricados. (...) Por otra parte, el significado de connotación tiene un carácter al mismo tiempo general, global y difuso: es, si así se quiere, un fragmento de ideología. (...) Estos significados están íntimamente relacionados con la cultura, el saber, la historia».

Thomas Crow, «Versiones de lo pastoral en algunos ejemplos del arte norteamericano actual», *op. cit.*, p. 207. «En el marco de la filosofía post-estructuralista y áreas afines asistimos al desmantelamiento o deconstrucción de las visiones sobre el hombre, el mundo y la historia que han predominado en Occidente durante siglos. (...) Esta filosofía “demuestra” que estas visiones no son naturales, como pretenden, sino una elaboración ideológica creada por los conceptos autoritarios más o menos declarados del humanismo occidental».

descentralización y a la pluralidad. Atendiendo a Jean Françoise Lyotard, la condición posmoderna puede definirse como la época en que ya no son válidos los grandes discursos; ya sea sobre la liberación del obrero, dialéctica del espíritu o la sociedad sin clases:

Los “metarrelatos” (...) son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (...), enriquecimiento de toda la humanidad a través de la tecnología capitalista (...). Su finalidad es legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar. (...) Mi argumento es que el proyecto moderno no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido, liquidado¹⁶⁵.

Esta falta de fe en la existencia de un gran relato que fije el modo en que se debe ver el mundo, se extendió por la cultura occidental, invadiendo progresivamente el arte contemporáneo desde finales de los setenta; y condujo a la pérdida de la universalidad del sentido.

El discurso de la posmodernidad es anti-fundacionista y anti-esencialista¹⁶⁶, por ello se enfrenta, por un lado, a los conceptos greenberianos de calidad y de inocencia del ojo humano y, por otro, niega la supuesta existencia de una esencia de lo artístico y la capacidad de denotación natural de la imagen. Los discursos que apoyan estas ideas son identificados, tanto por los conceptualismos como por los posmodernos, con la crítica moral, incluso con actitudes fascistas y racistas¹⁶⁷.

Por otro lado, se opone a la noción de subjetividad propia de la Modernidad -y rasgo fundamental del discurso romántico-, «donde el sujeto es, en su relación con el objeto, el lugar de articulación y creación

¹⁶⁵ Jean-François Lyotard: *La Posmodernidad. (Explicada a los niños)*, Barcelona, 1987, pp. 29-30.

¹⁶⁶ José Luis Brea: «1989: Por una economía barroca de la representación», *Los Manifiestos del Arte Postmoderno. Textos de exposiciones. 1980-1995*, Madrid, 2000. Califica el discurso modernista de esencialista, es decir, de ser un discurso que postula que hay significados estables y universales y que sostiene la idea de que el arte puede representar al mundo, idea que -dice Brea- ha estado presente «en todos los modelos fundamentalistas: (...) Platón, Kant, (...), y en los más modernos como Gadamer y Heidegger». A este discurso lo califica Brea de «fundamentalismo occidental», pp. 239-241.

Ana María Guasch: «Una lectura de la Posmodernidad: de la simulación al discurso del trauma», *Estéticas del Arte Contemporáneo*, Salamanca, 2002. Define el discurso posmoderno como anti-esencialista. Además, de establecer que es un discurso que ha renunciado a: la originalidad, la expresividad, al trabajo manual, al aura, a la unicidad, a la tradición formalista y a la calidad estética; y buscan el protagonismo de: el significado, la narración y el compromiso, p. 89.

Por otro lado, Danto, en *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, op. cit., p. 89, expone: «En cierto sentido, el posmodernismo está determinado por un antifundacionismo, como en el pensamiento de Richard Rorty o Jacques Derrida, o por lo menos por el reconocimiento de que si debe haber fundamentos, éstos deben ser coherentes con un mundo del arte tan desestructurado como el que encontró Hans Belting».

¹⁶⁷ Peter Halley considera la figuración a gran escala y agresiva de los neoexpresionismos como «un intento errado de restablecer las antiguas formas de poder en el arte, errado en cuanto dicho restablecimiento produce irremediamente un arte de nostalgia por las formas tradicionales del poder en la sociedad». Así lo manifiesta Thomas Crow en «El retorno de Hank Herron», op. cit., p. 110.

Tricia Collins y Richard Milazzo: «El arte al término de lo social», en *Los Manifiestos del Arte Postmoderno. Textos de exposiciones. 1980-1995*, Madrid, 2000. Critican al Neoexpresionismo por ser «la reificación de la (auto) expresión» y del «impulso original», p. 122. Le acusan, también, de culto a la «institución arte» y a «la institución historia», de «adoptar la narrativa de los universales» y «rechazar el discurso de lo social», p. 124.

Arthur C. Danto, op. cit., pp. 91-92. «... Es una crítica de una obra de arte que es impura, por así decir, dado que contiene una mezcla de algún medio ajeno a sí misma. (...). Este tipo de esencialismo es la matriz de mucho de lo que en nuestro tiempo fue tenido por crítica moral (...). No es sorprendente, sino simplemente chocante, reconocer que la analogía política del modernismo en arte fue el totalitarismo, con sus ideas de pureza racial y su proyecto de expulsar todo lo que se percibía como contaminante.

José Luis Brea: *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*, Barcelona, 1991. Califica a lo que llama «Grandes Discursos» o «Teorías Fuertes» de «despotismos» por pretender tener «vocación universal» al querer «centrar». La nueva posición sería descentralizar, p. 127.

de sentido»¹⁶⁸. Hace que la idea de sujeto se desvanezca. Este desvanecimiento es defendido por, Lyotard así como por Foucault:

Se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta -de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo -que es el mismo- ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación¹⁶⁹.

Los discursos artísticos posmodernos niegan la posibilidad del sentido de las obras y de la experiencia no mediatizada; por tanto, la desaparición de sujeto creativo, del autor, del genio creador responsable del sentido de la obra¹⁷⁰. De esta manera la obra se desliga en su génesis de las emociones personales y de las ideas del artista -proceso que se inicia con Duchamp- y termina por transformar la experiencia artística visual del Expresionismo Abstracto, que se había ocupado de hacer mapas interiores, en una experiencia textual.

A mediados de los ochenta se desarrolló un debate sobre la capacidad de crítica real del discurso posmoderno. A este respecto, Hal Foster publicó, en 1983, *Lo antiestético, ensayos sobre la cultura posmoderna*; en esta obra desarrolla la idea, de manera crítica, de la existencia de una posmodernidad resistente y otra reaccionaria:

Existe (...) una posición básica entre un posmodernismo que se propone deconstruir el modernismo y oponerse al *status quo*, y un posmodernismo que repudia al primero y elogia al segundo: un posmodernismo de resistencia y otro de reacción. (...) El posmodernismo de reacción se conoce mucho mejor, (...) le singulariza su repudio al modernismo¹⁷¹.

El discurso posmodernista, unido al conceptual y al feminista siguieron durante los ochenta su enfrentamiento a la pintura y, hacia el final de la década, pudieron ver que sus objetivos comenzaban a estar cerca, porque las prácticas pictóricas, de nuevo, iniciaron el camino hacia la periferia del Arte.

¹⁶⁸ Carlos Thiebaut: «Posmodernos», *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, v. 2, Madrid, 1996-2000, p. 387.

¹⁶⁹ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 25.

Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 39. «Otra manera de llevar el duelo de la emancipación universal prometida por la modernidad será “elaborar” (...) en el sentido freudiano, (...) la pérdida del sujeto a quien le habían prometido aquel horizonte».

¹⁷⁰ Douglas Crimp: «Sobre las ruinas del museo», *La Posmodernidad*, Barcelona, 1985. (Publicado originalmente como *The Anti-Aesthetic: essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983). Manifiesta Crimp que en el posmodernismo «la ficción del sujeto creador cede el sitio a la franca confiscación, la toma de citas y extractos, la acumulación y repetición de imágenes ya existentes», p. 89.

Así mismo, en relación al mismo tema, Lyotard, en *La Posmodernidad. (Explicada a los niños)*, *op. cit.*, p. 15, expone: «Que lo mecánico e industrial viniera a sustituir la destreza de la mano (...) no era en sí una catástrofe, salvo si creemos que el arte es, en su esencia, la expresión de una individualidad genial».

¹⁷¹ Hal Foster, «Introducción al posmodernismo», *op. cit.*, p. 11.

**LA VUELTA DEL SUJETO Y LA PASIÓN:
EL RETORNO A LA PINTURA. 1980-1990**

*En el estado de racionalidad, la elaboración
subjetiva del arte como lenguaje no conceptual,
es la única figura, en la que se refleja algo así
como el lenguaje de la Creación.*

TH. W. ADORNO

EL MERCADO INTERNACIONAL DEL ARTE EN LOS AÑOS OCHENTA

A finales de los años sesenta el orden económico internacional, que había funcionado bien desde los años treinta, hace crisis, y se inicia un orden nuevo, marcado por el auge de las multinacionales, que comenzará a afectar al mercado del arte hacia los años setenta.

A partir de ahí el sistema tradicional de galerías inicia su crisis y surgen las primeras multinacionales, dentro del área del arte, constituidas por las firmas de subastas como Christie's o Shothbey, que crean una red internacional: Londres, Nueva York, Los Ángeles, Montreal, Toronto, Montecarlo, Amsterdam, Zurich y Ginebra. Se crearon además estructuras internacionales nuevas en el sector artístico, como las sociedades de inversión o sociedades de bloqueo: Modarco, con sede en Panamá, y Artemis, con sede en Luxemburgo, además de sociedades de alquiler de obras de arte -sobre todo, pintura- como Marclay and Longwood, de origen suizo. Como resultado final de toda esta evolución, surgen las ferias de arte de galerías: París, Colonia, Basilea, Düsseldorf, Londres y Nueva York. En España, en 1976, se inicia Expo-Arte en Barcelona, que fue un fracaso; en 1981, Arteder en Bilbao y, en 1982, ARCO, en Madrid¹⁷².

En estos años se produce otro echo importante: Nueva York deja de ser el centro neurálgico del mercado del arte, para ceder su puesto, temporalmente, a Italia, Alemania y Suiza, aunque lo recuperará al final de la década. No obstante, lo hará con un matiz esencial, tendrá que compartir dicha primacía. En aquellos momentos la idea de un único centro de arte estaba ya a punto de desaparecer¹⁷³.

A lo largo de la década de los ochenta, el auge de los procesos de mercantilización de la obra de arte -sobre todo en el entorno europeo- alcanzó ya cotas muy altas. Durante este periodo la publicidad y las campañas promocionales logran ocupar el lugar del criterio de calidad: *el mercado es la vanguardia*.

¹⁷² José María Marín-Medina: «ARCO'82. Madrid en la nueva geografía económica del arte», *Guadalimar*, Madrid, marzo de 1982, no. 66, pp. 42-43.

¹⁷³ Robert Hughes: *A toda crítica*, Barcelona, 1992. «Hay muchos indicios de que en los ochenta Nueva York no sólo perdió su primacía como centro de arte, sino que también comenzó a seguir el camino de sus predecesores, París en los cincuenta, Roma en 1670 -cuesta abajo, al declive. (...) Se trata más bien de que la idea de un único centro de arte está a punto de desaparecer», p. 15.

Como muestra del estado de la cuestión, podemos señalar que en la publicidad de ARCO 86 junto al texto: «En 1900 a Picasso no le hacían ni caso» podía leerse «Hoy sus cuadros no tienen precio. Así es el arte. El Arte de invertir en Arte»¹⁷⁴.

Efectivamente, si algo caracterizó al mercado de estos años es que el arte se convierte en centro de inversión importante. En opinión de Robert Hughes, esta situación se había estado fraguando con algunos años de antelación:

El mercado del arte que tenemos en la actualidad no surgió de la noche a la mañana. Fue creado por la gran liquidez de la riqueza de finales del siglo XX. (...) El gran proyecto del mercado del arte durante los últimos veinticinco años ha sido convencer a todo el mundo de que las obras de arte (...) ofrecen unas tan importantes y seguras ganancias de capital junto con el intangible placer de la propiedad (...) que bien vale la pena invertir grandes sumas de dinero en ellas¹⁷⁵.

Un buen ejemplo de la situación inflacionista de los precios de las obras de arte, que afectó sobre todo a la pintura, es que, en 1987, se revendieron *Los Girasoles* de Van Gogh por casi 40 millones de dólares¹⁷⁶.

A finales de los ochenta hubo una etapa de expansión masiva de las infraestructuras del arte. Se elevó al director de arte a *showman* y empresario, aumentó la importancia de los museos, que crecieron en número: en 1984 se abre el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1985 el Whitechapel-Saatchi Gallery en Londres, en 1988 abre sus salas “La Tate” en Liverpool; por otra parte, todos los museos de arte contemporáneo pasaron a formar parte del *marketing* artístico. Al convertirse en herramientas de promoción, a lo largo de los ochenta, sus estrategias pasaron a ser las mismas que las de los medios de comunicación: espectáculo y culto a la celebridad. Tuvo lugar, también, el *boom* de ciertas galerías privadas. Todo ello fruto lógico de la toma de dirección del mundo del arte por el mercado, que se convierte definitivamente en la vanguardia.

El artista, a partir de este proceso de mercantilización, debe convertirse, si quiere seguir adelante y triunfar, en un buen técnico en prácticas de promoción y de relaciones. Los artistas se hacen cómplices de los medios, su imagen es inseparable de su obra, deben funcionar como una empresa.

La consecuencia de esto es que, a pesar de que en los ochenta se hizo un canto a la libertad, la originalidad, la independencia, la vitalidad..., el resultado fue bastante opuesto, dado el panorama de esos años, que acabó por ser bastante homogéneo. Clemente hacía anuncios de la firma *Comme des Garçons*, y los artistas salían en *Vogue* (Schnabel) o *People* (Jeff Koons).

De esta manera el arte bendice a la moda y la moda da al arte la gloria *cool*¹⁷⁷.

En los noventa el boom del mercado del arte contemporáneo se desbordará. La inflación de los

¹⁷⁴ Ignacio Gómez de Liaño: «Las Artes del Estado», *Sur-Exprés*, Madrid, no. 5, 15 de noviembre-15 de diciembre de 1987, p.11.

¹⁷⁵ Robert Hughes, *op. cit.*, p. 459.

¹⁷⁶ Bruno S. Frey y Angel Serna: «El arte de invertir», *El País/Artes*, Madrid, 18 de noviembre de 1989. «La elevada cotización de las pinturas en el mercado del arte la ha convertido en una rentable inversión. (...) También los bancos, como el Chase Manhattan Bank, de Nueva York, confirman la alta rentabilidad de este comercio e incluso han creado la figura de asesor de inversiones en arte», p. 3.

¹⁷⁷ Esta es también la opinión de Robert Hughes, en su artículo «Arte y dinero», publicado en el *The New York Review of Books*, Nueva York, en 1984, y que forma parte de su libro *A toda crítica*, Barcelona, 1992. «El mundo del arte se parece ahora mucho más al mundo de la moda que a sí mismo», p. 466.

precios superó todo lo conocido hasta ese momento¹⁷⁸. Serán los bancos y las multinacionales las que desbancarán a los coleccionistas tradicionales tipo Saatchi o Thyssen, e impondrán sus condiciones¹⁷⁹.

Básicamente, la obra de arte, a partir de los noventa, tendrá un carácter radicalmente destinado a ser consumida y olvidada, debido a la búsqueda constante de novedad. Este proceso ya había comenzado alrededor de 1962-1963, fechas en las que los americanos entran en el mercado «imponiendo la obsolescencia planificada»¹⁸⁰.

En la década de los noventa el artista encerrado en su estudio casi pasa a formar parte de la historia.

Las afinidades entre el mundo de la moda, del diseño, de la publicidad y del arte posmoderno son cada vez más evidentes. Buchloh busca su raíz en el uso de técnicas similares de transmisión ideológica y en la relación que existe con los poderes que organizan la industria cultural¹⁸¹. Los anuncios venden arte y el arte vende un estilo de vida. La fama toma protagonismo en la construcción del discurso artístico. El “estado industrial” pasa a acoger al arte dentro de su seno y a convertirlo en simple moda, con análogas servidumbres a las de las modas indumentarias o de decoración. Una de estas servidumbres es la adaptación a los fines políticos determinados del sistema.

Todos los métodos de vanguardia han sido inevitablemente asumidos y convencionalizados por el sistema.

Los artistas deben ser conscientes de que el contexto en que se mueven a partir de los ochenta, y sobre todo de la década de los noventa, está constituido por la hegemonía institucional, la empresarial, y las prácticas culturales oficiales, es decir, que los principios constitutivos del arte ahora son el mercado y las instituciones de la cultura oficial.

¹⁷⁸ Robert Hughes, *op. cit.*, p. 459. «No hay ningún precedente histórico para la estructura de precios del arte de finales del siglo XX. Jamás anteriormente las artes visuales habían sido sujeto (...) de una inflación tan extrema y fetichista».

¹⁷⁹ Beatriz Fernández: «El fantasma de la liquidez», *El Europeo*, Madrid, febrero de 1990, no. 20. Esta situación, con un nivel de precios desorbitado -en mayo de 1987 en Sotheby's de Nueva York se pagaron 47.850 millones de dólares por el cuadro de Picasso: *Yo, Picasso*- trae un nuevo problema, el de la liquidez del pagador, que deja fuera a los museos y galerías, que no pueden con sus presupuestos hacer frente a este tipo de compras, y tampoco a ciertas exposiciones, por el alto precio de los seguros de las obras, convirtiéndose en insolventes, p. 81.

¹⁸⁰ Simón Marchán Fiz: *Del Arte Objetual al Arte del Concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, Madrid, 1997, p. 14.

Hal Foster: *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*, Madrid, 2001. Observa Foster respecto a lo anterior, que si en la última mitad de los 80 el mundo del arte se asemejaba a Wall Street, en los noventa se parecía al mundo de la moda, p. 125.

¹⁸¹ Benjamin H. D. Buchloh: *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, 2004, p. 161.

OCCIDENTE. PERMISO PARA PINTAR

Como consecuencia de todo lo anterior, la pintura, como ya se ha apuntado, pasó -en los sesenta y setenta- a ser un tipo de arte autorizado por las instituciones y a ser considerada como políticamente incorrecta¹⁸², y los museos como depositarios de objetos opresivos¹⁸³.

Durante los años sesenta y setenta los artistas que se empeñaban en seguir pintando fueron dejados atrás. Las razones a favor de esta demonización de la pintura ya han sido expuestas, pero hay posiciones¹⁸⁴ que niegan que esto se deba a que sea una práctica artística que pertenece al pasado y retrógrada, sino que la razón está en que en el sistema de capitalismo avanzado, donde sólo se permite el consumo con su superficialidad, resulta peligrosa, por negarse a la trivialización a que someten los medios a todo el mundo de las imágenes, y por la experiencia intensificada que supone la estética.

A finales de la década de los sesenta da comienzo la resistencia a todo este discurso demonizador de la pintura, resistencia que recogerá sus frutos a lo largo de la década de los ochenta.

¹⁸² Francisco Calvo Serraller: «El desconcierto de la pintura», *El País*, Madrid, 15 de julio de 1984. «Pintar o pensar. Sucesivas refrigeraciones de la intromisión subjetiva en el acto de pintar, debidamente apoyadas por la proliferación de dispositivos maquinales surgidos de la sociedad automatizada, habían convertido el acto de pintar en un anacronismo», p. 12.

¹⁸³ Arthur C. Danto: *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Madrid, 2002, p. 170.

¹⁸⁴ José Luis Brea: *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*, Barcelona, 1991. «El desvanecimiento del aura sentencia la puesta en servidumbre de la producción de lenguajes a los nuevos intereses instrumentales de la industria cultural. (...) Sólo se consiente el consumo banal (...) de toda imagen, de todo objeto», lo que sería el motivo de la desaparición de «esa experiencia intensificada que se identifica con la estética», p. 189. Por tanto, sería el motivo de la desaparición de la pintura -al ser el paradigma de obra aurática y de la experiencia estética intensificada- ya que la pintura pertenecería a las llamadas artes autográficas (así las denomina Nelson Goodman), que son las que se originan en “un objeto único”, y que, por tanto, se resisten a la reproducción. Cristoph Mencke: *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, 1997. Expone que Adorno, en su “Estética de la Negatividad”, postula que el arte tiene la función de criticar la realidad no estética a través de la intensificación de la experiencia ordinaria, p. 23. Volvemos, de nuevo, al concepto de intensificación, que está estrechamente unido a la pintura, y su rechazo por la industria cultural. Adorno critica la industria cultural y no admite que el arte pueda incluirse en ella, porque el arte no es distracción ni diversión (pp. 30-31), en este sentido el arte da placer estético; y el consumo confunde placer estético y el placer de los sentidos, que está dominado «por el mecanismo de identificación» o de «repetición autonómica», p. 33. Así, la pintura sería rechazada por negarse a someterse a los mecanismos de la industria cultural.

Antonio Gutiérrez Pozo: *Virtualidad, Alétheia, Crítica*, Madrid, 2005. El arte sería, para Adorno «el ámbito de resistencia contra la razón instrumental y sus imperativos de trabajo y utilidad», p. 216. La pintura del expresionismo neoyorquino se opondría a estos imperativos.

En los últimos años de los setenta comienza a hacerse patente el retorno a las prácticas pictóricas que reivindican muchos aspectos del Romanticismo, último movimiento, según Benjamin, que trata de salvar la tradición, de rescatar todos los contenidos de experiencia presuntamente originaria de los ataques del racionalismo moderno y el progreso técnico¹⁸⁵.

Los dos discursos hegemónicos en la vuelta a la pintura son la Transvanguardia italiana y el Neoexpresionismo alemán. Ambos reivindican la pintura desde posturas claramente románticas, como la soledad radical del artista en su taller -típica del romanticismo francés-, la intuición, la incomprensión de la obra por alejamiento del público y la falta de interés en su recepción. Podemos decir que entienden el arte como monólogo, como expresión, más que como comunicación. Como diría Danto «ven la pintura como mero pintar»¹⁸⁶.

En Europa, hacia 1977-1978, se va hacia una figuración que Brandon Taylor califica de *paródica*¹⁸⁷. Baselitz, Lüperz y Penk ya están funcionando en Alemania, y en Italia los transvanguardistas. Son obras de gran formato, cada vez más eclécticas, nostálgicas e irónicas.



Markus Lüperz, *Haus-Stil*, 1978, acrílico sobre tela, 200 x 250 cms

Muy tempranamente, en 1972, en la *Documenta 5*, ya se podía advertir esta evolución, aunque su carácter aún es conceptual. Fue en 1977, en la *Documenta 6*, donde realmente estuvo claro esa vuelta a lo pictórico. Participaban en ella Baselitz, Bacon, Lüperz y Andy Warhol. En 1979 Clemente y Chía exponen en Nueva York, y Enzo Cucchi lo hará en 1980. Cuando llega la *Documenta 7* –verano de 1982- había en el mundo del arte una sensación de que la vanguardia estaba en crisis, y el desconcierto era evidente¹⁸⁸. Muestra de lo anterior fueron las exposiciones que se realizaron alrededor de 1980 en el contexto americano y europeo¹⁸⁹: *Pintura Americana: los ochenta*, *Aperto 80* o *Nuevo Espíritu de la Pintura*, que mostraban «un cambio cualitativo en el modo de entender el arte»¹⁹⁰.

¹⁸⁵ Vicente Jarque: «Idealismo. Romanticismo», *Historia de las ideas estéticas y de las teorías del arte contemporáneo*, v. 1, Madrid, 1996-2000, p. 215.

¹⁸⁶ Arthur C. Danto, *op. cit.*, p. 98.

¹⁸⁷ Brandon Taylor: *Arte Hoy*, Madrid, 2000, p. 43.

¹⁸⁸ Francisco Calvo Serraller: «El desconcierto de la pintura», *El País*, Madrid, 15 de julio de 1984, p. 12.

¹⁸⁹ *Pintura Americana: los ochenta* (1979), tuvo como comisaria a Bárbara Rose; *Aperto 80* aglutinaba novedades de la Bienal de Venecia de 1980, y sus comisarios fueron Achille B. Oliva y H. Szecman; por último, *Nuevo Espíritu de la Pintura* (1981), se hizo en la Royal Academy de Londres, comisariada por Joachimides, Rosenthal y Serota.

¹⁹⁰ Francisco Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 12.

Esta vuelta a la pintura fue liderada en Inglaterra, desde el punto de vista de retorno a la figuración, por la llamada “Escuela de Londres”: Kitaj, Lucian Freud y Francis Bacon y, en Francia, por el grupo “Soporte-Superficie” o *Support-Surface* y la revista *Peinture*, que reducen la pintura al grado cero de su materialidad, invocando a Ad Reinhardt, Robert Ryman o Brice Marden. Trabajan con el color, no sobre el color. Postulan superficies sin texturas, sin luz, sin espacio, sin tiempo, sin movimiento, en fin, una reducción máxima de significantes. Con esto la obra pierde su carácter reflexivo propio del conceptual y se convierte en una cosalidad pura que forma parte del espacio donde se encuentra.



A. R. Penck, *Un título*, 1978, acrílico sobre tela, 130 x 168 cms.

Sobre este grado cero, como dice Simón Marchán¹⁹¹ renacerá la pintura, surgiendo poco a poco en las temáticas lo que se ha llamado arqueología de lo humano, con un retorno a lo primitivo. Es el comienzo del nacimiento de la Transvanguardia italiana y del Neoexpresionismo alemán.

Por otro lado, también en Estados Unidos hay artistas que vuelven a pintar, básicamente influenciados por los transvanguardistas y por los neoexpresionistas europeos. Son los llamados “pintores del East Village”¹⁹². Todos los pintores de este grupo tienen en común una actitud estética ligada al expresionismo, pero representaban estilos distintos. Siguen todos ellos la vuelta apasionada a la pintura, a la subjetividad y a la franqueza expresiva. Hay en todos, también, huellas del Expresionismo Abstracto, del Pop y del Conceptual, incluso del Minimalismo.

De forma paradójica, a la vuelta a la pintura y dentro de ésta a la figuración, contribuyeron en gran medida los movimientos feministas, que entre los años 1976-1990 incentivaron ésta última -sobre todo en Inglaterra- al contraponer figuración frente a los discursos abstractos, formalistas y minimalistas, que son vistos como esencialmente machistas. En el año 1975, Lucy Lippard intentó recuperar la pintura figurativa y narrativa desde la óptica feminista, en la 9ª Bienal de París. A pesar de ello, la nueva figuración estaría

¹⁹¹ Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 318.

¹⁹² La obra de muchos de estos pintores pudo verse en la muestra *Tendencias en Nueva York*, comisariada por Carmen Giménez, que se celebró en el madrileño Palacio de Velázquez, en 1983. Participaban: Erich Fischl, Keith Hating, Bryan Hunt, Bill Jensen, Robert Moskowitz, Susan Rothenberg, David Salle, Kenny Scharf, Julian Schnabel y Donald Sultan, en una línea de revitalización de la figuración. Tenían precedentes en el *Pattern Painting* de 1973, la obra de Richard Artschwager, (1962), Philip Guston (1969-1980) y, la exposición, en 1979, del Museo Whitney de Nueva York: *New Image Painting*.

mayoritariamente realizada por hombres, al menos durante los primeros años: en 1976 surge, en Londres, Kitaj enfrentándose a los duchamníanos, y luego seguirán los transvanguardistas italianos y los neoexpresionistas alemanes¹⁹³.

Este retorno a la pintura, del que venimos hablando, es claro y sin prejuicios en los comienzos de los ochenta, a pesar de las manifestaciones de Douglas Crimp o de la observación de Danto de que en 1984 el arte en Occidente -dado su carácter de movimiento acotado en el tiempo- llega a su fin¹⁹⁴. Se refleja en exposiciones como la de Londres: "A New Spirit in Painting" (1981) y, sobre todo, por su repercusión, en la *Documenta 7* (1982)¹⁹⁵, donde coexistían minimalistas, conceptuales, accionistas, practicantes del *land-art*, *arte povera*, abstractos o informalistas con los "Nuevos Salvajes" alemanes. Con estos planteamientos se intentaba preparar un campo abonado para que la pintura pudiera ejercer sus derechos perdidos pero sin ser intransigente con lo que no lo fuera.

En la muestra que tuvo lugar en Berlín, en 1982, *Zeitgeist/El Espíritu de la Época*¹⁹⁶, con un claro predominio de la pintura, conviven las obras de la Transvanguardia y el Neoexpresionismo, sumadas a las del Arte *Povera*, Warhol, Beuys y Stella. Parece que, en esta ocasión, intentaban evitar un enfrentamiento entre los discursos; mientras que otra exposición, realizada este mismo año en Roma, *Vanguardia/Transvanguardia*, hace unos planteamientos mucho más agresivos, con un claro espíritu de confrontación.

Se produce, en general, un abandono de las posiciones tardovanguardistas para refugiarse en posturas tardorrománticas y líricas. Se retorna a dar importancia al proceso creativo, que pivota sobre la idea de sujeto y la noción de subjetividad. El sujeto vuelve a ser en su relación con el objeto el lugar de articulación y creador de sentido. Representa la vuelta de la pasión por el sujeto, presente también en Nietzsche y Baudelaire¹⁹⁷.

Aparece lo que se ha llamado "Nueva Figuración Europea", que incide en la necesidad del retorno a los parámetros figurativos y a la subjetividad del artista¹⁹⁸, definiéndose en dos corrientes claras: la

¹⁹³ Sin una sola mujer entre sus filas.

¹⁹⁴ Arthur C. Danto, *op. cit.*, pp. 45 y 47. Opina Danto que el arte es un periodo histórico, un movimiento acotado en el tiempo. Estaríamos, a partir de 1984 en una etapa o periodo después del arte. Habría un periodo antes del arte -que finalizaría en 1400- en el que los objetos de arte no eran contemplados como tales; un periodo del arte, entre 1400 y 1984 y, por fin, la era después del arte.

¹⁹⁵ Fue comisariada por Rudi H. Fuchs.

¹⁹⁶ Participaron en esta muestra: Siegfried Anzinger, Georg Baselitz, Joseph Beuys, Erwin Bohatsch, Peter Bömmels, Jonathan Borofsky, Walther Büttner, James Lee Byars, Pier Paolo Calzolari, Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Walther Dahn, R. Daniels, Jiri Georg Dokoupil, Rainer Fetting, Bob Flanagan, Gérard Garouste, Gilbert & George, Dieter Hacker, Antonius Höckelmann, Karl Horst Hödicke, Jörg Immendorff, Ansel Kiefer, Per Kirkeby, Bernd Koberling, Janis Kounellis, Christopher Le Brun, Markus Lüpertz, Bruce McLean, Mario Merz, Helmut Middendorf, Malcom Morley, Robert Morris, Mimmo Paladino, A. R. Penk, Sigmar Polke, Susan Rothenberg, David Salle, Salomé, Julian Schnabel, Frank Stella, Volker Tannert, Cy Tombly y Andy Warhol.

¹⁹⁷ Carlos Thiebaut: «Posmodernos», *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, v. 2, Madrid, 1996-2000. «... Muy al contrario que el romanticismo, que da primacía al proceso de creación. (...) El romanticismo pivota sobre el sujeto y la noción de subjetividad. (...) Esta pasión por el sujeto también estaba presente en Nietzsche y en diversas formas de modernismo artístico (Baudelaire)», pp. 386-387.

¹⁹⁸ Kevin Power: «Corriendo tras las olas a la orilla del mar, llamándolas por su nombre», *Cota Cero sobre el nivel del mar*, Madrid, 1985. «La pintura alemana e italiana ha subrayado la proximidad de la imagen y la tematización del yo. Cucchi ve la imagen, con cierta exageración, como si fuera la última esperanza del mundo, aunque Susan Sontag, a pesar de utilizar expresiones más mesuradas, dice lo mismo cuando pide una "ecología de las imágenes como defensa contra nuestro agotado sentido de la realidad"», p. 30. Este texto de Kevin Power está también incluido, bajo el título de «Cota Cero. Sobre el nivel del mar», en *Los Manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones. 1980-1995*, Madrid, 2000, p. 79.

Transvanguardia, en Italia y los Nuevos Salvajes, también conocidos como Neoexpresionismo Alemán, en Alemania.

Lateralidad y ambigüedad en la pintura

La Transvanguardia, cuyo aglutinante y promotor es el crítico italiano Achille Bonito Oliva, surge como respuesta a *La condición postmoderna* de Lyotard¹⁹⁹.

Podría ser definida perfectamente -desde una de sus caras- siguiendo las palabras que en 1983 escribió Javier Rubio Navarro²⁰⁰, como una operación de lanzamiento mercantil de unos productos de la cultura italiana que se apoyó en tres soporte. El primero, una serie de pintores sintonizados con lo que podía admitir el mercado internacional de arte. El segundo, un soporte comercial constituido por un grupo de galerías italianas que estaban en conexión con el circuito de arte internacional avanzado. Y el tercero, un soporte publicitario muy potente cuyo representante más importante a nivel internacional fue la revista *Flash Art*. Esto se unió a un discurso literario representado en Achille Bonito Oliva, que daba la posibilidad a los pintores de poder desarrollar sus obras dentro de una coherencia y les permitía producir a un ritmo mayor que si realizaran sus obras dentro de las pautas de su reflexión individual.

Sandro Chía, uno de los artistas militantes en la Transvanguardia, define el Arte Conceptual «como el arte del vacío y del silencio, los cuales crean conjuntamente una de las condiciones más deseables para instalar el arte (...) ha sido un periodo preparatorio para el arte a la espera del arte»²⁰¹.

Con claras connotaciones de raíces posmodernistas, como la búsqueda voluntaria de la ausencia de estilo, haciendo uso a modo de *collage* -como *objet trouvé*- de estilos o formas de pintar anteriores, propugnan el uso de la tradición por caminos laterales. Achille Bonito Oliva pone como referencia a los manieristas del siglo XVI y su uso de la tradición renacentista, a la que denomina «la ideología del traidor. Privilegia la lateralidad y ambigüedad»²⁰². Insiste en el *genius loci*, marcos locales, la reflexión sobre el arte del pasado y el salto de estilo a estilo, de



Enzo Cucchi, *Sin título*, 1986, mixta sobre papel y tela, 357 x 140 cms.

¹⁹⁹ Anna Mauri: «La pintura y la generación de los años 80», *Arena*, Madrid, no. 1, febrero de 1989, p. 76.

Jean-François Lyotard: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, 1991. A lo que se refiere Lyotard al hablar de “condición postmoderna” es «a la condición del saber en las sociedades más desarrolladas. (...) Designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX. (...) Se tiene por “postmoderna” la incredulidad con respecto a los metarrelatos», p. 5.

²⁰⁰ Javier Rubio Navarro: «Esperando la Transvanguardia», *Comercial de la Pintura*, Logroño, no. 1, febrero de 1983, p. 13.

²⁰¹ Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 322.

²⁰² Achille Bonito Oliva: «Transvanguardia: Italia/América», *Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Textos de exposiciones. 1980-1995*, Madrid, 2000, p. 36.

máscara a máscara, características de la actitud posmoderna: ya no hay la *linde de la Historia* hegeliana, no hay ningún estilo que sea más válido que otro para hacer Arte.

Partiendo de estos principios de connotaciones posmodernas, la Transvanguardia retorna a la pintura, considerándola como el campo dentro del que la manualidad y el concepto encuentran el equilibrio²⁰³. A este propósito cita Bonito Oliva la frase de Ezra Pound: «una imagen es un complejo emocional e intelectual en un instante del tiempo»²⁰⁴.



Sandro Chía, *La mujer del lago*, 1983, óleo sobre tela, 78 x 92 cms.

Otra de las referencias de la Transvanguardia es el Pattern Painting, tendencia de la que se había hecho una exposición en Nueva York en 1977, y que se repitió en Bruselas, en el Palacio de Bellas Artes, en el año 1979.

El Pattern Painting²⁰⁵ se caracteriza por su repetición manual de elementos visuales abstractos y de ornamentación, y la manipulación de materiales que remiten a prácticas artesanales²⁰⁶. Podríamos decir que es un intento de unir el gran arte con el arte decorativo o, desde otro punto de vista, que es una opción de lo decorativo y del mal gusto voluntarios²⁰⁷. Según Catherine Millet²⁰⁸, es un nuevo arte que se prepara a forzar las miradas, reaccionando al conceptualismo y su protagonismo de la idea, a la vez que da primacía a las investigaciones plásticas.

²⁰³ *Id.*, p. 39.

²⁰⁴ Achille Bonito Oliva, «Vanguardia/Transvanguardia», *op. cit.*, p. 71.

²⁰⁵ Artistas incluidas en el Pattern Painting: Tony Robbin, Valérie Jaudon y Myriam Schapiro.

²⁰⁶ Es el fruto del comienzo del interés en Estados Unidos por una nueva mirada lírica, por la figuración y por lo ornamental, con referencias al arte de las tapicerías orientales y las francesas del siglo XVIII, así como a Matisse y a las últimas obras que había realizado Frank Stella: relieves fluorescentes recubiertos de lentejuelas.

²⁰⁷ Bernar Vernet: «Pattern Painting», *Guadalimar*, Madrid, junio de 1979, no. 43, p. 10.

²⁰⁸ Catherin Millet: «Pattern Painting», *Guadalimar*, Madrid, junio de 1979, no. 43, p. 10.

En 1986, Bonito Oliva definía la Transvanguardia como la única vanguardia posible, dado que permite al artista tener a su disposición su patrimonio histórico:

... Con todo el abanico de sus elecciones *a priori*, al lado de las demás tradiciones culturales que puedan rejuvenecer el tejido (...) El artista actual no pretende perderse tras la homologación de un lenguaje uniforme, antes bien, recuperar una identidad que se corresponda con el *genius loci* que habite su cultura particular²⁰⁹.

El arte vuelve a ser una actividad llena de posibilidades creativas ya sean figurativas o abstractas, tratando de volver al artista a «un estado de renovación de un sentimiento hacia sí mismo»²¹⁰. Asumen la imposibilidad de un equilibrio o unidad, y postulan la fragmentación en la obra, que no nace a partir de un proyecto o idea, sino de accidente o azar. La trayectoria del artista ya no es lineal, sino una posición nómada dentro de la Historia del Arte, sin compromiso definitivo con ningún estilo²¹¹.

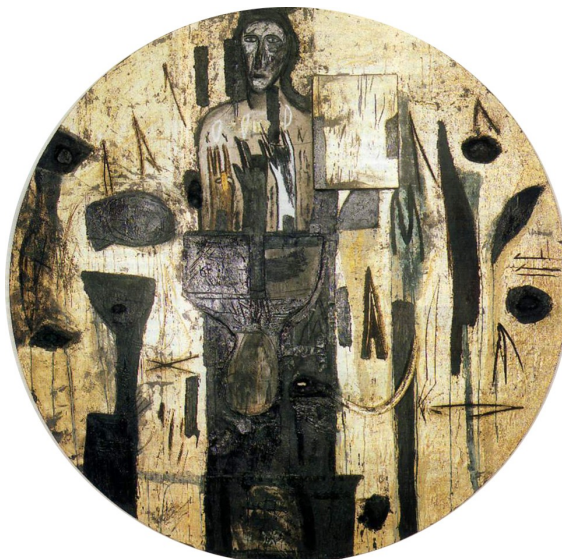
La pintura transvanguardista, según Bonito Oliva, hace obras en las que la unidad temporal de la percepción se transgrede:

(El artista) se confía al flujo de su energía mental y vital y al tiempo largo de su propia vida (...). Todo ello es fruto de la recuperación de una mentalidad típica de la cultura oriental donde el tiempo se considera como una recta infinita constituida por el discurso puntiforme de los instantes²¹².

Por otro lado, Clemente describe el discurso transvanguardista como generador de obras que:

Implican una simultaneidad sincrónica y revuelta que trabaja tanto con imágenes míticas como privadas, con signos personales relativos a la historia personal del pintor y signos públicos unidos a la historia de la cultura y el arte. Este cruce supone, también, desmitificar la singularidad o insertarla en una “corriente-colisión” con otras posibilidades expresivas y variadas intenciones creativas²¹³.

Otra de las características de la Transvanguardia es su negación del progreso en el arte²¹⁴, así como su rechazo de lo excesivamente intelectual y su apoyo a lo subjetivo, admitiendo la presencia en el humano biológicamente hablando, de las «estructuras inconscientes anejas a la evolución humana»²¹⁵. Es una visión vitalista del arte, que se acoge a Nietzsche y a su afirmación de que el hombre entra en la felicidad del círculo



Mimmo Paladino, *Sin título*, 1987, técnica mixta sobre madera, Ø 200 cms.

²⁰⁹ Anna Mauri, *op. cit.*, p. 76.

²¹⁰ Octavio Zaya: «Conversaciones con Francesco Clemente. Sustancia de lo imaginario», *Guadalimar*, Madrid, enero de 1981, no. 56, p. 15.

²¹¹ *Id.*, p.14. Como reconoce Francesco Clemente: «La obra no tiene estilo, es como una máscara».

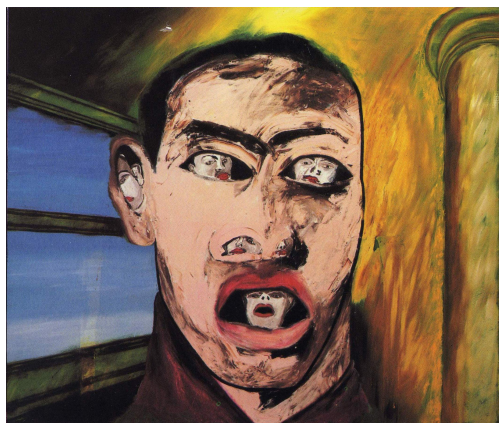
²¹² Achille Bonito Oliva, «Vanguardia/Transvanguardia», *op. cit.*, p. 47.

²¹³ Octavio Zaya, *op. cit.*, p. 15.

²¹⁴ Achille Bonito Oliva, «Transvanguardia: Italia/América», *op. cit.*, p. 35. «En una situación de catástrofe generalizada, no parece factible la recuperación de antiguas identificaciones (experimentación=progreso, figuración=represión y regreso), en la medida en que está en crisis precisamente la idea de progreso».

²¹⁵ Achille Bonito Oliva, «Vanguardia/Transvanguardia», *op. cit.*, p. 46.

«para recobrar permanentemente la energía primaria de la Naturaleza y el destino personal de animal»²¹⁶. El discurso transvanguardista rechaza la idea de que el arte tenga un mensaje moral²¹⁷, y afirma la autosuficiencia de la pintura, que no necesita ser justificada.



Francesco Clemente, *Sin título*, 1983, pintura al óleo sobre tela, 200 x 216 cms.

En cuanto a las acusaciones sobre la falta de implicación social de la pintura, Achille responde a sus acusadores haciéndoles el reproche de no tener en cuenta «el movimiento vital que proviene de la experiencia estética, ni la posibilidad de que esa experiencia tenga connotaciones políticas»²¹⁸.

Algunos de los representantes de la Transvanguardia son: Francesco Clemente, Sandro Chía, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino y Nicola Di María²¹⁹.

²¹⁶ *Ib.*

²¹⁷ Achille Bonito Oliva, «Vanguardia/Transvanguardia», *op. cit.*, p. 48. Probablemente como reacción al compromiso social del arte *povera*, del que Achille B. Oliva dice que está lleno de connotaciones moralistas, represivas y masoquistas, y de «una tensión retóricamente franciscana y moralista». Esta actitud es calificada por Oliva como «el resultado moralista de una mentalidad gregaria del arte frente a la política». Proclama, en cambio el el placer creativo y el erotismo que conlleva.

²¹⁸ *Id.*, p. 45.

²¹⁹ Italia. *La Transvanguardia*. Sandro Chía, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola Di María, Nino Lomgobardi, Mimmo Paladino, Ernesto Tatafiore. Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, Madrid, 1 de febrero al 5 de marzo de 1983.

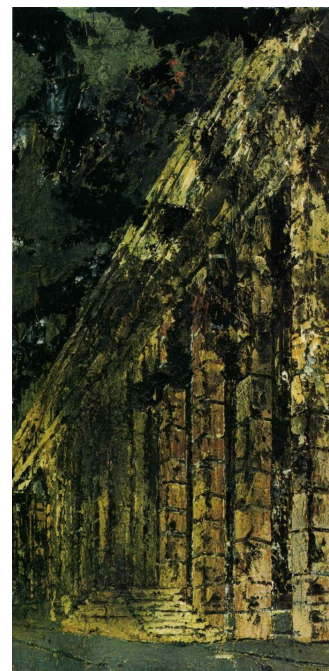
El arte como símbolo y expresión interior

En Alemania surgen los “Nuevos Salvajes” o Neoexpresionismo alemán²²⁰.

Dentro de esta denominación había dos grupos diferenciados: por un lado, los artistas que trabajaban en Colonia y Hamburgo²²¹ y, por otro lado, los que lo hacían en Berlín²²². Entre los primeros hay una postura lúdica y de diálogo, con influencias de Picabia, del arte italiano coetáneo o del cómic. Sus componentes se declaran deudores de Beuys²²³ y del arte conceptual, intentando prolongarlo con otros medios²²⁴. El grupo de Berlín, liderado por Hödicke, ejercía una pintura violenta que era exhibida en exposiciones conjuntas. En este grupo la pintura siempre jugó un papel muy importante; estaban interesados en la tradición pictórica, desde Kirchner a Velázquez, pasando por Gaspar David Friedrich y el expresionismo abstracto; esto se reflejó en el tipo de obras que produjeron, mucho más pictóricas -en el sentido clásico- que las de los pintores de Colonia y Hamburgo.

Se plantearon que, puesto que la pintura había caído en aras de un supuesto progreso en el arte, y el hecho de su falta de fe en dicho progreso, no había razón para no volver a pintar; aduciendo, además, que consideraban la pintura como «el medio más progresista» porque era, en aquellos momentos, «el medio más autárquico»²²⁵.

A pesar de sus diferencias, ambos grupos mantuvieron un discurso global similar. Compartieron el interés por la tradición expresionista nórdica y centro-europea, y acusaron al arte dominante de críptico y elitista,



Anselm Kiefer, *Flight of Steps*, 1982-83, técnica mixta sobre tela, 330 x 185 cms.

²²⁰ Wolfgang Becker acuñó el término “Die Neve Wilden”, traducido como los Nuevos Salvajes. Los pioneros del Neoexpresionismo alemán fueron Baselitz y Penck, que procedían de la República Democrática Alemana. A lo largo de los 60 ya existía en Berlín un grupo de pintores que modelaban una visión del arte basada en las tradiciones culturales alemanas: un sentimiento vital marcado por el romanticismo y una visión del mundo estática y expresiva. Esta utilización de la tradición va ligada a una aproximación al Expresionismo Abstracto, a través de las grandes exposiciones que se hicieron en Alemania de Pollock, Kooning, Klein y Rothko a principios de los años 60. Todos los neoexpresionistas alemanes tuvieron actividad durante los 70, enfrentados a corrientes imperantes en esos años.

²²¹ El grupo de Colonia se denominó “Mülheimer Freiheit”, y estaba formado por Hans Peter Adamski, Peter Bömmels, Jiri Georg Dokoupil, Walther Dahn, Per Kirkeby, Markus Lüpertz y Volker Tannert. El grupo de Hamburgo estaba integrado por Albert y Marcus Oehlen y Martin Kippenberger.

²²² En el grupo de Berlín, que se denominó “Heftige Malerei” (Pintura Violenta), estaban: Werner Büttner, Albert Oehlen, Rainer Fetting, Dieter Hacker, Hödicke, Bernd Koberling y H. Middendorf.

²²³ Ya en 1976 estuvo presente en el pabellón alemán de la Bienal de Venecia Joseph Beuys, con una obra titulada *Tramp Stop* (Parada de autobús), que estaba en la base del discurso neoexpresionista alemán.

²²⁴ Walter Grasskamp: «Conversaciones con los artistas», *Origen y Visión. Nueva Pintura Alemana*, Palacio de Velázquez, Madrid, 1984. En este catálogo W. Dahn hace mención a la declaración de Adamski de que ellos pretendían continuar el arte conceptual por otros medios, declarando, por su parte, que sus raíces estaban en Beuys, Polcke, Richter, Kosuth y Burem, y que «... lo que nos interesaba era aplicar a la pintura las experiencias del arte conceptual», p. 19.

²²⁵ *Id.*, p. 39. Dieter Hacker expone: «Por entonces yo creía aún que en el arte hay progreso, eso era un dogma para mí, y la pintura había caído precisamente víctima de ese progreso», p. 29. Por otro lado, Immendorff declara: «... pienso que el medio más progresista que tenemos en estos momentos a nuestra disposición es la tabla, porque es el medio más autárquico».

volviendo sus ojos a Langer²²⁶ y su teoría de que «el arte es la creación de formas simbólicas del sentimiento humano», y poniendo de nuevo el primer plano al artista y al tema.

Fue la reificación de la auto-expresión y del impulso original. El sujeto y el talento de la subjetividad creadora se situaron de nuevo como centro, trayendo consigo la necesidad interior, la autenticidad²²⁷, el estilo y la construcción manual de la obra²²⁸.



Georg Baselitz, *Lazarus*, 1984, óleo sobre tela, 250 x 330 cms.

La pintura volvió a entrar en el arte, y el arte volvió a estar estrechamente ligado al *patos*, a la pasión, a la irracionalidad y a la espontaneidad. Concebían el arte, no como comunicación, sino como expresión que no se refiere al sujeto, sino a la prehistoria de la subjetividad²²⁹. Recuperaron planteamientos romántico como el del artista aislado en su estudio, realizando su obra de espaldas a la sociedad²³⁰, idea presente también

²²⁶ George Dickie: *El Circulo del Arte. Una teoría del Arte*, Barcelona, 2005. Langer desarrolla la idea de que el arte es la creación de formas simbólicas del sentimiento humano, en su texto *Feeling and Form*, publicado en Nueva York, en 1953, p. 94.

²²⁷ Walter Grasskamp, *op. cit.*, p. 37. Immendorff deja claro este punto, al decir: «... porque sé que yo siempre me vuelco entero en cada cuadro que pinto. (...) el arte es siempre una historia íntima, un proyecto privado e íntimo del artista».

²²⁸ *Id.*, p. 40. Immendorff declaraba en relación a esto: «... Pero también porque, para mí, la pintura tiene que ver con encontrarse a uno mismo, con crear con la propia mano, una satisfacción que posiblemente quepa encontrar también en otras profesiones, pero no con esa soberanía espiritual, con esa soberanía creativa que se da en la pintura».

²²⁹ Theodor. W. Adorno: *Teoría Estética*, Madrid, 2004. «Las obras expresan pero no al sujeto, sino a la prehistoria de la subjetividad, porque en el sujeto sobrevive esa prehistoria. Eso es la espiritualidad. Produce lo ciego (expresión) mediante la reflexión (forma)», p. 157.

²³⁰ Walter Grasskamp, *op. cit.*, p. 8. Georg Baselitz declara al respecto: «Esa situación de aislamiento no es algo intencionado (...) Los músicos y los pintores, los artistas en general, no andan cojeando con sus comunicaciones detrás de la sociedad o del espectador, sino que es éste quien, por su formación, debe estar en condiciones de seguirlas; pero la mayoría se niega a hacerlo y por tanto está uno a solas». Es una postura muy marcada en el romanticismo francés; según Guillermo Solana, «El romanticismo francés. El monólogo absoluto», *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, v. 1, Madrid, 1996-2000: «Los románticos son hostiles al público, la conciencia de *crear para* provoca malestar. Propugnan para el artista la necesidad de una soledad radical. Desean crear la obra por y para sí, pero a la vez no pueden olvidar al público», p. 303.

La siguiente exposición de Nietzsche es muy adecuada para este modo de ver la actividad artística: «Todo lo que se piensa, escribe, pinta y compone, y aún todo lo que se construye y plasma, pertenece o al arte monológico o al arte ante testigos. Dentro de éste último hay que contar también aquel aparente arte monológico, que encierra en sí la fe en Dios, toda la "lírica de la oración"; pues para un piadoso no existe la soledad -este descubrimiento lo hemos hecho sólo nosotros, los ateos».

Adorno²³¹.

La idea de la espiritualidad, de lo sublime y del carácter transcendental de la obra de arte impregna las obras neoexpresionistas.

Uno de sus temas característicos es el paisaje, tanto en su sentido clásico, como urbano²³²; un paisaje que busca su alma, el *geniu loci*. La figura humana y animal comparten con el paisaje esta hegemonía, aunque también las leyendas o mitos pasan a formar parte de la iconografía neoexpresionista, como en el caso más destacado de Anselm Kiefer.

En definitiva, se puede decir que en las obras neoexpresionistas se cumple la afirmación de que «el arte está enredado con el instinto»²³³.



Per Kirkeby, *Salzburg*, 1984, pintura al óleo sobre tela, 130 x 100 cms.



Rainer Fetting, *Dos indios*, 1982, pintura al óleo sobre tela, 270 x 210 cms.

A partir de la *Bienal de Venecia* de 1980, donde estuvieron presentes Kiefer y Baselitz, su discurso adquirió importancia internacional²³⁴. En dos exposiciones internacionales de importancia de esta época: *New Spirit in Painting*, en la Royal Academy de Londres, en 1981, y *Zeitgeist*, en el Martin-Gropius-Bau de Berlín, en 1982, hubo una amplia representación del Neoexpresionismo alemán.

²³¹ Theodor. W. Adorno, *op. cit.*, p. 150. «Ninguna obra de arte está pensada para un contemplador, ni siquiera para un sujeto transcendental aperceptor, ninguna obra de arte se puede describir y explicar con las categorías de la comunicación».

²³² Por influencia clara de la tradición paisajística del romanticismo alemán, y de los expresionismos de entreguerras, que utilizaron ya el paisaje urbano. H. Middendorf pintó la gran ciudad, sus discotecas o los conciertos de rock. La obra *Indígenas de la gran ciudad* nos presenta una escena con figuras danzantes en una discoteca llena del exotismo de la subcultura urbana, que suplanta al exotismo tradicional de los expresionismos.

²³³ Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 19.

²³⁴ A partir de ahí el Neoexpresionismo se convirtió junto con la Transvanguardia, sobre todo en Europa, en el paradigma, extendiendo sus redes hasta nuestro país, donde su discurso fue seguido por una gran mayoría de pintores, entre los que se encuentran muchas de las mujeres de las que se ocupa esta tesis.

A partir de esos momentos, se convirtieron -junto a la Transvanguardia- en la tendencia de moda, que extendió su influencia al resto de Europa y Norteamérica. Y, por supuesto, a España, en donde adquirió, durante los años ochenta, un protagonismo incluso mayor que los transvanguardistas italianos²³⁵.

²³⁵ José Lebrero Stäls: «Moda es lo que se pasa de moda», *Lápiz*, Madrid, febrero de 1988. «El Neoexpresionismo llegó a las portadas de las grandes revistas de la información general abriendo (...) nuevas perspectivas para el arte», p. 8.

EL DEBATE -DURANTE LOS AÑOS 80- SOBRE EL RETORNO A LAS PRÁCTICAS PICTÓRICAS EN EL ARTE OCCIDENTAL

Este retorno a lo pictórico produjo un gran debate a ambos lados del Atlántico, pero mucho más acusado en EEUU.

El discurso conceptual y el feminista -que en los años 80 ya han integrado plenamente a sus posturas planteamientos post-estructuralistas- siguieron durante esta década su enfrentamiento a la pintura y, hacia su final, pudieron ver que sus objetivos comenzaban a estar cerca, porque las prácticas pictóricas, de nuevo, iniciaron el camino de retorno a la periferia del mundo del Arte.

Por un lado estaban los defensores de la práctica pictórica, seguidores de Adorno, que la veían como única alternativa o salida al *impasse* artístico y estético producido por el Arte Conceptual y Minimalista²³⁶, y como herramienta para luchar contra la destrucción del individuo por parte de la industria cultural. Del lado opuesto estaban los planteamientos conceptuales y feministas, completamente revestidos ya del discurso de la posmodernidad.

El punto de vista conceptual estaba representado, básicamente, por *October*. Calificaba de conservador todo intento de vuelta a la subjetividad del mundo interior del artista, rasgo considerado esencialmente burgués. Criticaba -como lo hace Buchloh- la pretensión de la pintura de unidad orgánica, aura y presencia²³⁷.

Como vemos, el discurso del Arte Conceptual continúa, en los ochenta, su ataque a la pintura. Ya se ha especificado que es un discurso que está esencialmente basado en el pensamiento reflexivo y en lo racional, por tanto, es profundamente antisensorial; niega el ímpetu, la mística y lo irracional. Por otro lado,

²³⁶ Seguían a Adorno en sus manifestaciones sobre arte resistente. Gerard Vilar, en «Para una estética de la producción: Escuela de Frankfurt», *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, v. 2, 1996-2000, escribe sobre el pensamiento adorniano, manifestando: «Las formas artísticas que no son funcionales socialmente son para Adorno un poder de resistencia contra la cosificación». Así mismo, escribe que para Adorno «la obra es un alegato contra las fuerzas que destruyen la individualidad y heterogeneidad en favor de lo general y abstracto», y que, para el filósofo, «la industria cultural es la más refinada forma de dominación en la que se pone la técnica al servicio de la opresión, la liquidación de la autonomía», p. 197.

²³⁷ Benjamin H. D. Buchloh: «Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting», *October*, New York, no. 6 (primavera de 1981). «... La pintura fue radicalmente cuestionada por su pretensión de unidad orgánica, aura y presencia, y reemplazada por lo heterogéneo, los procedimientos mecánicos y el serialismo», p. 55. Cf., Donald B. Kuspit: «Fuego antiaéreo de los "radicales": el proceso norteamericano contra la pintura alemana actual», *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones. 1980-1995*, Madrid, 2000, p. 28.

rechaza los grandes relatos, además de centrarse en procesos de deconstrucción. Es lógico, por lo tanto, que las nuevas prácticas pictóricas le resultaran radicalmente odiosas. Significaban un retorno de todo lo que ellos habían luchado por situar en los confines del arte. Acusa Buchloh²³⁸ a la pintura de los ochenta de ser reaccionaria en su intención²³⁹, además de cómplice en el apoyo a los poderes antidemocráticos de las élites, no sólo a niveles artísticos sino también políticos; de intentar restablecer las convenciones perceptivas de la representación mimética con un carácter ontológico y, por tanto, de hacer lo mismo en el aspecto socio-político con las relaciones de poder propias de la ideología dominante:

Estas pinturas cumplen y glorifican el ritual de la emoción inmediata y la gratificación eternamente pospuesta que caracterizaba el modo de experiencia burgués. Este modelo burgués de sublimación -al que naturalmente se ha opuesto toda una tradición de vanguardia de negación, que rechaza radicalmente estos esquemas basados en la división del trabajo y en la especialización sexual del comportamiento- se manifiesta de forma patente en la repetida resurrección de prácticas pictóricas figurativas y expresivas claramente obsoletas²⁴⁰.

Los neoexpresionismos son acusados de ser, como máximo, apolíticos y adialécticos y, como mínimo, de apuntalar las posiciones reaccionarias y conservadoras²⁴¹.

Peter Halley, por otro lado, une el neoexpresionismo figurativo a la nostalgia por las formas tradicionales del poder en la sociedad²⁴². Además, este retorno a la pintura es acusado de ejercer el culto a la institución historia y a la institución arte, unido a la adopción de la narrativa de los universales y el rechazo de lo social²⁴³.

Craig Owens ataca a los pintores del "East Village", acusándoles de imitar a la vanguardia clásica en su postura ambigua entre una clase media cultivada -de la que muchos eran desertores- y varias culturas marginales urbanas a las que no se adherían plenamente. Los califica de «aventureros», de haber adoptado una postura comercial, apuntándose a la moda, y de no ser capaces de evocar las diferencias étnicas o sexuales como una fuerza cultural de resistencia²⁴⁴.

²³⁸ Brandon Taylor, *op. cit.*, p. 51. «Buchloh reflexionó (...) especialmente en que la pintura "expresiva" era reaccionaria en su intención y cómplice en el apoyo a las bases del poder antidemocrático de las élites tanto dentro del arte como de la política.(...). Si las convenciones perceptivas de la representación mimética fueran restablecidas, si la credibilidad de la referencia icónica fuera reafirmada, y si la jerarquía de las relaciones del fondo con la pintura plana fuera de nuevo presentada como condición "ontológica", dice Buchloh respecto al "clasicismo" de los años veinte, (...) entonces, ¿qué otros sistemas de ordenación fuera del discurso estético habría que poner en su lugar para imbuir de autenticidad histórica las nuevas configuraciones visuales?».

²³⁹ Benjamin H. D. Buchloh: *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, 2004. «Desde los años 20 la producción cultural (o, al menos, el segmento controlado por el mercado) no se mostraba tan agresiva a la hora de reivindicar su filiación política reaccionaria», p. 83.

²⁴⁰ *Id.*, pp. 71-72.

²⁴¹ Brandon Taylor, *op. cit.*, p. 52. Cita a Buchloh: «La vanguardia falsa de los pintores europeos contemporáneos se beneficia hoy de la ignorancia y arrogancia de una multitud de advenedizos culturales que la perciben como su misión de reafirmar la política de un conservadurismo rígido a través de la legitimación cultural».

Benjamin H. D. Buchloh: «Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting», *October*, New York, no. 6, primavera de 1981. Estima Buchloh que la pintura neoexpresionista alemana refleja las dos fases del desarrollo hacia el fascismo: «Primero en visiones sobrecogedoras de una melancolía incapacitadora e infantil, luego, en una fase posterior, en la directa adulación de las manifestaciones del poder reaccionario», p. 41. Cf. Donald B. Kuspit: «Fuego antiaéreo de los "radicales". El proceso norteamericano contra la pintura alemana actual», *Los Manifiestos del Arte Postmoderno. Textos de exposiciones. 1980-1995*, Madrid, 2000, p.26.

²⁴² Tomas Crow: «El retorno de Hank Herron», *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones. 1980-1995*, Madrid, 2000, p. 110.

²⁴³ Tricia Collins, Richard Milazzo: «El Arte al término de lo social», *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones. 1980-1995*, Madrid, 2000, p. 124.

²⁴⁴ Brandon Taylor, *op. cit.*, p. 64.

Los feminismos, por su parte, inciden -de nuevo- en la necesidad de terminar con el trabajo artesanal (la realización del objeto) y con la originalidad, e igualan la reimplantación de la pintura con la de la hegemonía del varón²⁴⁵.

Eran posturas tan radicales que mantenían que la pintura, con todos sus ingredientes, como composición y técnica, es decir, *per se*, no podía ser vanguardia²⁴⁶.

Esta discusión sobre la pintura alcanzó en Norteamérica, durante los ochenta, su punto álgido. La posición dominante en este debate estuvo ocupada por los conceptuales, ya que los discursos europeos de carácter transvanguardista y neoexpresionista no llegaron nunca a tener un calado excesivamente hondo en Estados Unidos, si lo comparamos con su desarrollo en Europa, donde realmente tienen su origen y mayor aceptación, debido probablemente a la radicalización ideológica del arte europeo, frente a las preocupaciones más formalistas del americano²⁴⁷.

Efectivamente, en Norteamérica, durante los años ochenta, los discursos predominantes con “carácter vanguardista” siguen la dinámica -como ya hemos apuntado- de acabar con conceptos como trabajo manual y originalidad a través del uso del *readymade*. Niegan «el mito de la construcción estética como epítome de la producción no alienada, especialmente presente en la historia de la abstracción pictórica»²⁴⁸, criticando que este concepto del arte colabora con la división burguesa de trabajo y ocio y pretende convertir el arte en compensación de la vida real, «manteniendo la relación entre cultura y dominación»²⁴⁹.

Se siguen ocupando, como en la década anterior, en investigar cómo las imágenes mediáticas afectan a la experiencia en general y a la artística en particular, siguiendo la idea estructuralista, de raíces profundamente semióticas, de que son estas imágenes mediáticas las que definen el pensamiento y la comunicación visual. Sitúan el significado primordial del objeto artístico fuera del mismo, radicado «en códigos materiales donde los rasgos distintivos del objeto artístico, como los de un mito o unos esponsales, cumplen la función de signos»²⁵⁰.

Es, definitivamente, el reino de la Posmodernidad, que piensa que no hay realidad más allá del lenguaje y de la cultura, y tienen la convicción de que han dejado de tener validez, no sólo los relatos tradicionales de la representación de la apariencia visual, sino todos ellos²⁵¹.

Este fuerte debate, y la posición de privilegio que -dentro del mundo del arte norteamericano- mantuvieron las corrientes conceptuales, no lograron evitar que durante la década de los ochenta, a nivel internacional, se produjera un cambio interesante en el mundo del arte: el eje Norteamérica-Francia fue sustituido por el de Alemania-Italia²⁵².

²⁴⁵ Mary J. Jacob: «Arte en la era Reagan», *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones. 1980-1995*, Madrid, 2000, p.161.

²⁴⁶ Brandon Taylor, *op. cit.*, p. 52.. «La sensación generalizada era que la pintura *per se* no tenía por qué ser vanguardia».

²⁴⁷ Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 322.

²⁴⁸ Benjamin H. D. Buchloh: *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, 2004, p. 245.

²⁴⁹ *Id.*, p. 245.

²⁵⁰ Tomas Crow: «Versiones de lo pastoral en algunos ejemplos del arte norteamericano actual», *Los Manifiestos del Arte Postmoderno, Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, 2000, p. 191.

²⁵¹ Javier Rubio Tovar: *La vieja diosa. De la filología a la posmodernidad*, Alcalá de Henares, 2005. «Uno de los rasgos que caracteriza a la condición posmoderna es el abandono de los grandes sistemas de sentido, (...) los “grandes relatos”, las concepciones que todo lo abarcan y explican», p 227.

Arthur C. Danto, *op. cit.*, p. 12.

En los años posteriores a la década de los ochenta, y hasta el momento actual, la discusión sobre la validez de las prácticas pictóricas ha seguido vigente.

En definitiva, los artistas que se dedicaron a la pintura en estos años, son calificados de gestores de la devolución del arte al lugar en el que el capitalismo piensa que debe estar: las paredes de las casas de los capitalistas, las cámaras acorazadas y los museos²⁵³.

²⁵² Durante los años ochenta el mercado artístico estuvo dominado por la Transvanguardia italiana y el Neoexpresionismo alemán. Galerías italianas, como Lucio Amelio (Nápoles) o Studio Cannaviello (Milán), junto a las alemanas Heiner Friedric, Michael Wener y Paul Maenz -las tres de Colonia- y el galerista de Zurich Bruno Bischofberger, -que se encargó de promocionar, entre otros artistas, a Barceló, Cucchi, Basquiat, Chía, Clemente y Salomé-, lograron controlar el mercado hasta finales de la década de los 80. Las galerías neoyorquinas y francesas tuvieron que quedarse, por unos años, en segundo plano.

²⁵³ Benjamin H. D. Buchloh, *op. cit.*, p. 83.

DE NUEVO EN EL FRÍO: EL RETORNO AL ORDEN

En los últimos años de la década, tanto en Norteamérica como en Europa, se inicia el retorno al orden, que se hace patente en los avances de los ataques a lo pictórico y en el enfriamiento de las obras que se producen.

Ya a mediados de los ochenta surgen, en Nueva York, potentes corrientes neo-conceptualistas. Todas ellas se encuentran en posiciones muy próximas entre sí. Nos referimos al discurso simulacionistas, al apropiacionista²⁵⁴, y al Neo-Geo.

En cuanto a la corriente apropiacionista, cabe decir que sigue la estrategia de tomar lenguajes artísticos ya existentes para cuestionar su validez como obra de arte. Sus adalides²⁵⁵ (Levine, Krugger, Koons...) retoman el *fetiche*, usado ya anteriormente por el Pop, con la intención de hacer crítica de la maestría invertida en los ochenta²⁵⁶, apropiándose de los signos-mercancía en que se han convertido las obras de arte. Jeff Koons²⁵⁷, según Hal Foster, es un ejemplo claro de apropiacionismo. Según este autor, este artista hace uso del «fetiche mercantil» en su obra²⁵⁸, para poner de relieve el fetichismo del signo.

Por otro lado, la obra de Koons es un buen ejemplo de la puesta en escena de este arte-mercancía, que coloca como estrella del arte los placeres del consumo que desplazan a las frustraciones del mismo, adoptando a la vez un distanciamiento irónico respecto a su raíz, el *readymade*. Son obras que carecen

²⁵⁴ Ana María Guasch: «Una lectura de la posmodernidad: de la simulación al discurso del trauma», *Estéticas del arte contemporáneo*, Salamanca, 2002. Son discursos que tienen que ver con «"la muerte del autor" de Roland Barthes (metáfora del debilitamiento de la subjetividad, del genio, inspiración, de los egos del artista héroe, así como del concepto de autoría)», p. 93.

²⁵⁵ Brandon Taylor, *op. cit.*, p. 93. El autor clasifica a Jeff Koons como apropiacionista, al referirse a los objetos *kitsch* que usa como «objeto "apropiado"». Por otro lado, Hal Foster califica de apropiacionistas a Serrie Levine, Bárbara Krugger y Jeff Koons, en «El futuro de una ilusión o el artista contemporáneo como cultor de carga», *Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, 2000, pp. 102-103.

También Foster lo incluye en este movimiento, en su obra *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*, Madrid, 2001, p. 109.

²⁵⁶ Hal Foster: «El futuro de una ilusión o el artista contemporáneo como cultor de carga», *Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, 2000, p. 99.

²⁵⁷ Participó en dos importantes colectivas en 1986: *Objetos dañados: deseo y economía del objeto*, en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York, y *Fin de juego: referencia y simulación en la pintura y escultura recientes*, en el Boston Institute of Contemporary Arts.

²⁵⁸ Hal Foster, «El futuro de una ilusión o el artista contemporáneo como cultor de carga», *op. cit.*, p. 99. «... La "escultura mediatizada" de Jeff Koons (...) hace algo muy parecido con el fetiche mercantil: lo expone como un hecho a la vez obvio y enigmático. (...) Según Jean Baudrillard, lo que define al artículo de consumo (...) no es el significado o la utilidad de esta imagen (...) sino lo que lo diferencia como signo de otro signo. Es eso lo que convertimos en fetiche. (...) Y ese fetichismo del signo, "esa pasión por el código" es lo que ponen de relieve las obras de Koons».

absolutamente del «extrañamiento brechniano»²⁵⁹. De ellas dice Hal Foster que llevan acabo lo que Benjamin predijo²⁶⁰. A este tipo de obras Foster las llama «escultura de bienes de consumo»²⁶¹, que corresponderían al Neo-Geo en pintura. Unirían «el arte y el bien de consumo», presentando a ambos «como signos de intercambio» que «son apreciados -consumidos- como tales»²⁶².

El Simulacionismo -a pesar del rechazo directo del filósofo y sociólogo²⁶³- pretende atenerse a la definición que Baudrillard da del simulacro como reduplicación de la realidad mediante signos:

La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni lo sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio²⁶⁴.

Así mismo, su intención sería subvertir la representación, apoyándose, entre otros, en el discurso de Gilles Deleuze²⁶⁵, que distingue entre copia y simulacro, poniendo en tela de juicio la noción de original y copia mediante la *perturbación* de la representación²⁶⁶.

El Neo-Geo -también denominado Post-Op o Nova Geometría- según sus seguidores, está también estrechamente ligado al simulacionismo, aunque, también en este caso, es rechazado por Baudrillard²⁶⁷. Practica un tipo de pintura que lleva a cabo una adopción de las imágenes de la abstracción geométrica moderna -no la sustancia- con la intención de burlarse de sus pretensiones de originalidad y sublimidad, situándola junto a la decoración y el diseño.

Los Neo-Geo siguen las convenciones de la abstracción geométrica: el cuadrado, la rejilla y la banda, pero con relecturas que ponen en tela de juicio conceptos como los de genio, el de inspiración y el de metafísica. Tratan la tradición abstracta como un almacén de *readymades*, y la usan privándola de su valor

²⁵⁹ Brandon Taylor, *op. cit.*, p. 91. «Las primeras obras de Koons (...) confieren validez a los adornos de plástico baratos, aparentemente sin pudor alguno y, ciertamente, sin lo que los teóricos brechtianos llamaron *extrañamiento* (la corrupción o distanciamiento crítico de la imagen)».

²⁶⁰ Hal Foster: *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*, Madrid, 2001. Foster se refiere a la frase de W. Benjamin: «La necesidad cultural de compensar el aura perdida del arte con el “encanto positivo” del bien de consumo y la estrella», p. 114.

²⁶¹ *Id.*, p. 110.

²⁶² *Id.*, p. 111.

²⁶³ Jean Baudrillard: *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, 2006. «Igual que esos simulacionistas de Nueva York que, hipostasiando el simulacro, no hacen más que hipostasiar la pintura como simulacro, como máquina, enfrentada consigo misma. (...) Estos artistas nacieron en el simulacro, en el verdadero, pues la situación hace que allí el simulacro sea verdadero. Luego se vuelven hacia Europa (...); y esto produce cosas bastardas. La actitud de Jeff Koons es muy clara: puro *rewriting*, después de Warhol y con respecto a él. (...) Koons ni siquiera es regresión; ¡es blando, es lo blando! Lo ves y lo olvidas», pp. 19, 84-85.

²⁶⁴ Jean Baudrillard: *Cultura y Simulacro*, Barcelona, 2005, pp. 9-10.

²⁶⁵ Gilles Deleuze: *Diferencia y Repetición*, Madrid, 1988. «Por simulacro no debemos entender una simple imitación (al modo platónico) sino más bien el acto por el cual la idea misma de modelo o de una posición privilegiada resulta cuestionada, invertida. El simulacro es la instancia que comprende una diferencia en sí, como (al menos) dos series divergentes sobre las cuales juega, una vez abolida toda semejanza, sin que pueda entonces indicarse la existencia de un original y una copia», p. 136. Cf. Ana María García et al, *Literatura y (pos)modernidad*, Buenos Aires, 2008, p. 88.

²⁶⁶ La pintura simulacionista pretendería reducir el arte al diseño y al *kitsch*, negando radicalmente su transcendentalidad.

²⁶⁷ Jean Baudrillard: *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, 2006. «En el encuentro del Whitney, esos artistas intentaron reclasificarme como un antepasado sin que hubiera habido verdadera discusión ni debate entre nosotros. Esto produjo, entre otras cosas, la escuela de los *neo-geo*, muy marginal y sumida en el malentendido más total. No hay nada que agregar a esa nulidad engendrada por unos autores, a veces muy inteligentes, incapaces de soportar su propia nulidad. Serví, a mi pesar, de coartada y de referencia, y ellos, tomando al pie de la letra lo que dije, pasaron ante la simulación y no la vieron», pp. 82-83.

estético. Un representante destacado es Peter Halley, muy influenciado por Michel Foucault y su obra *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*²⁶⁸.

En cuanto a Europa, tanto en Italia como en Alemania aparecen discursos en el mismo sentido.

Así mismo, contra el discurso de la Transvanguardia, surge en Italia, alrededor de 1988, la llamada al orden. El debate Moderno-Posmoderno es sustituido por las discusiones centradas en la manera de encontrar la salida del discurso posmoderno²⁶⁹.

Es un debate en el que tiene cabida el retorno de *lo nuevo*, el replanteamiento del rechazo de la Modernidad y de puesta en duda del *genius loci* y de todo el discurso narrativo y postvanguardista que la Transvanguardia había contribuido a construir.

Por otro lado, en Alemania, en estos últimos años de la década de los ochenta, hay un grupo de artistas que hace instalaciones, apodados “constructores de maquetas” o “artistas de presentación”, influidos por el *assemblage* postconstructivista, cuyo ejemplo más nítido es Reinhard Mucha²⁷⁰. Su lema era que el objeto de arte solo ya no es importante, el objeto debe documentar una actitud²⁷¹.

La década de los ochenta termina, desde el punto de vista artístico, con una importante exposición en París: *Magiciens de la Terre*²⁷². Dicha importancia radica en la fuerte controversia que el planteamiento de la muestra suscitó. A pesar de que a estas alturas de la década -1989- los discursos en el arte huían ya, de manera clara, de fundamentalismos, planteamientos historicistas y visiones del mundo transcendentales -o cargadas de metafísica espiritual-, Jean-Hubert Martin defendió la selección de las obras que figuran en la muestra, calificándolas de «receptáculos de valores metafísicos», y manifestando su idea de buscar obras que «transmiten un sentido. (...) Tienen en común la posesión de un aura»²⁷³.

²⁶⁸ Michel Foucault en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, 2004, expone su teoría sobre la manipulación, que -de manera oculta- ejerce el poder sobre el individuo, a través de la permanencia en la sociedad actual de las ideas de la Ilustración. Así, expone: «Ha habido, (...) todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco del poder. (...) Implica una coerción ininterrumpida, constante, que vela sobre los procesos de la actividad (...) y se ejerce según una codificación. (...) A estos métodos (...) es a lo que se puede llamar las “disciplinas”. (...) Las disciplinas han llegado a ser en el transcurso de los siglos XVII y XVIII unas fórmulas generales de dominación», pp. 140-141.

Por su parte, Brandon Taylor, en *Arte Hoy*, Madrid, 2000, observa que Peter Halley propone la geometría como metáfora de lo opresivo, de la coerción, del confinamiento y de la forma reductora, basándose en la obra de Foucault, p. 96. A propósito de esto, podemos recurrir a una cita de la obra de Foucault, reseñada más arriba: «Este espacio cerrado, recortado, vigilado, (...) en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, ...», p. 201.

Y, por último, según Hal Foster, en su obra *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*, Madrid, 2001, el Neo-Geo «aspiraba a una versión contemporánea de lo sublime capitalista», p. 107.

Otros artistas de esta corriente son los suizos Helmut Federle y John Armleder y el norteamericano Philip Taaffe.

²⁶⁹ Vicente Llorca: «El retorno al orden», *CYAN*, Madrid, diciembre de 1988, no. 12. «Si en algún momento el debate había sido el ya tradicional Moderno-Postmoderno; en este momento la pregunta fundamental parece ser ya la de “L'uscita dal postmoderno”. En esta suerte de reconsideración y retorno al orden, varias nociones claves se repiten, como son las de proyecto, futuro, construcción, bajo el signo de lo nuevo, reivindicado por fin tras la larga tormenta transvanguardista», p. 6.

²⁷⁰ Brandon Taylor, *op. cit.*, p. 120.

²⁷¹ *Id.*, p. 122.. «Por sus producciones se puede decir que este grupo seguía el pensamiento de Adorno de que ya no es posible hacer lírica después de Auschwitz» Estos artistas producen objetos anti-artísticos. Otros artistas insertos en esta tendencia son: Gisbert Huelshager, Wolfgang Koethe, Jan Kotik, Raimund Kummer, Wolf Pause, Hermann Pitz, Rudolf Valenta e Imi Knoebel, pp. 120-122.

²⁷² Fue organizada por Jean-Hubert Martin, director del Musée National d'Art Moderne de París. La distribuyó en dos espacios, el del propio museo, en la quinta planta del Centre George Pompidou, y en La Grande Halle de la Villette. Con la colaboración de antropólogos y etnólogos se hizo una selección de artistas primitivos de todo el planeta y de artistas del entorno de la cultura occidental moderna.

²⁷³ Jean-Hubert Martin: «Magos de la Tierra», *Los Manifiestos del Arte Postmoderno, Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, 2000, p. 349.

La intención era intentar una renovación de la mirada, rompiendo con la visión tradicional del arte moderno; dar «el calificativo de contemporáneo», que «se les niega», a «la creación en las artes plásticas fuera del mundo occidental o del mundo fuertemente occidentalizado»²⁷⁴. Artistas de Alaska, Zaire, Brasil, India o Nueva Guinea compartieron espacio con Louise Bourgeois, Francesco Clemente, Kabakov, Nam June Paik, Alberola, Weiner, Oldenburg o Anselm Kiefer. Los criterios de selección -según su comisario- fueron la racionalidad, el sentido de aventura -primando sobre la estética y la forma- la originalidad en relación con el contexto cultural histórico, la invención como nueva interpretación de lo real y la adecuación del hombre y su obra.

Este intento de hacer paralelos o igualar todos los discursos artísticos, con una visión ahistórica del Arte, fue fuertemente criticada y puesta en cuestión por los posmodernismos, que defendían la idea de que cada contexto histórico genera su concepto de arte propio e independiente, lo que nos llevaría a la conclusión de que un objeto que es considerado como arte en un determinado contexto, puede no serlo en otro diferente. Esto haría imposible las lecturas transhistóricas, ya que los productos artísticos estarían originados por causa diferentes²⁷⁵. Por otro lado, la defensa de la muestra abogaba por una mirada distinta -e incluso paradójica- sobre su planteamiento: consideraba que era «un intento apreciable de llevar a la práctica la estrategia de la exposición posmoderna, vale decir, una estrategia que trata conscientemente de desdeñar las creencias modernas en lo relativo a los cánones universales, a la historia dominada por el progreso y a la realidad trascendente de la forma pura»²⁷⁶.

El conjunto de estas nuevas actitudes de finales de década hacen patente que ya se está haciendo el transvase que nos situará en los noventa, década de final de siglo donde los patriarcas serán Warhol, Beuys y Duchamp y donde, según las posiciones vanguardistas, avanzadas o de “buen arte”, el arte será discursivo y narrativo: dirá, indicará o sugerirá, remitiendo a la vida, si hacemos caso a sus defensores.

La polémica sobre qué es arte, unida al acelerado enfriamiento de las prácticas pictóricas, y un predominio cada vez más potente de las teorías posmodernas, estructuralistas y de los feminismos -que triunfarán a partir de los noventa- nos dibujan un panorama de final de década en el que -de nuevo- el deslizamiento de la pintura hacia su alienación del mundo del arte se hace patente. Esta alienación de lo pictórico se mantendrá en los inicios del siglo XXI, aunque, como ha sucedido en otras ocasiones, los pintores seguirán pintando.

²⁷⁴ *Id.*, p. 348.

²⁷⁵ Juan Manuel Bonet: «Los Magos de la Tierra», *El Europeo*, Madrid, mayo de 1989, no. 12. En España, Juan Manuel Bonet se hizo eco de este debate, manifestando que «poner el acento sobre la posibilidad de que el arte del Tercer Mundo reavive el de la cansada metrópoli suena un poco a historia ya sabida, a misioneros, o a Fanon», p. 20.

²⁷⁶ Thomas McEvelley: «Abrir la trampa. La exposición posmoderna y Magos de la Tierra», *Los Manifiestos del Arte Postmoderno, Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, 2000, p. 365.

ESPAÑA. INFRAESTRUCTURAS: EL MERCADO DEL ARTE EN LA DÉCADA DE LOS OCHENTA

A comienzos de los ochenta las infraestructuras del mundo del arte en España presentaban un aspecto desolador: sólo la Fundación Juan March²⁷⁷ en Madrid, y la Fundación Miró, en Barcelona o el Museo de Arte Abstracto de Cuenca intentaban hacer algo por la difusión artística en general²⁷⁸.

A partir de 1981, las estructuras del mundo del arte español comenzaron a ponerse en movimiento, apoyadas en el respaldo internacional -tanto a nivel político como cultural- que se produjo tras el fracaso del golpe de Tejero²⁷⁹, por un lado y, por otro, la celebración del centenario de Picasso, acontecimientos que coincidieron en el citado año. Este apoyo internacional tomó cuerpo en las dos exposiciones que se realizaron sobre Picasso -Nueva York y París- y que se unieron al hecho del regreso del *Guernica* a España²⁸⁰.

A partir de 1982, con Miquel Barceló en la *VII Documenta* y la inauguración de ARCO, en nuestro país se inicia la marcha hacia la integración en los circuitos artísticos internacionales, que continuará durante la década. Como hemos dicho, la feria de ARCO tiene su primera edición este año, organizada por la galerista sevillana Juana Aizpuru, que siguió al frente durante unos años²⁸¹.

²⁷⁷ Desde su fundación, en los setenta y hasta finales de los ochenta, la Fundación Juan March realizó numerosas e importantes exposiciones, como por ejemplo: Picasso, Matisse, Bonnard, Braque, Kandinsky, Julio González, Robert Moterwell, Robert Rauchenberg, Francis Bacon, Chagall, De Kooning, Leger, Schwitters o Mondrian.

²⁷⁸ Esta situación evolucionará de manera positiva a lo largo de los años ochenta, en los que surgirán nuevos museos.

²⁷⁹ El 23 de febrero de 1981 el coronel Tejero entró en el Parlamento -cuando se celebraba la votación para la investidura de Leopoldo Calvo-Sotelo- con la intención de dar un golpe de estado que acabara con la incipiente democracia, pero, afortunadamente, fracasó al no unirse a él el resto del ejército, y ser rechazado por la Monarquía.

²⁸⁰ El 9 de septiembre de 1981 Iñigo Cavero, ministro de Cultura del gobierno español, por un lado, y William Paley y Blanchette Rockefeller, por el otro, firmaron el acta de entrega del cuadro y de las 62 obras relacionadas con él: los bocetos del *Guernica* y el *Sueño y mentira de Franco*. Al día siguiente las obras estaban en España. En principio se ubicaron en el Casón del Buen Retiro, dentro del Museo del Prado. Fueron trasladadas al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía el 26 de julio de 1992.

²⁸¹ Juana Aizpuru se mantuvo al frente de ARCO hasta 1987, le sucedió Rosina Gómez Baeza que dejaría el cargo en 2006. ARCO se creó como feria de arte con carácter internacional que intentaba imitar a las grandes ferias europeas, como la de Basilea o Colonia, con el espíritu de abrir un mercado hasta ese momento inexistente en nuestro país, formando un coleccionismo que fuera capaz de situarse al mismo nivel que el europeo y americano.

La feria, por otro lado, contribuirá de manera importante al desarrollo del arte español. En aquellos momentos en España no había ningún tipo de infraestructura institucional, ni siquiera a nivel museológico, que estableciera unos cimientos con un mínimo de solidez para la formación de un mercado de arte, lo que hacía necesario, si se quería información artística directa, la salida a Europa. No existían, tampoco, leyes que favorecieran el coleccionismo privado, como las ventajas fiscales existentes en las legislaciones europeas y americanas. Las dos primeras ediciones de ARCO se hicieron en el Palacio de Exposiciones de la Castellana madrileña y en su tercera edición (1984), la feria se trasladó al Palacio de Cristal de la Feria de Campo, hasta que en el año 2003 se mudó, definitivamente, a las

Esta feria marcará las pautas del desarrollo de la pintura en nuestro país²⁸².

La apertura de ARCO permitió que, por vez primera, se pudieron ver en directo obras contemporáneas. La feria llegó a convertirse en un fenómeno cultural más que en un evento comercial, con una inusitada asistencia del público en general, llegando a ser una cita social imprescindible para todo aquél que se interesara por la cultura, o por las últimas tendencias artísticas. Sin embargo, desde la óptica del mercado, la feria no llegó a tener, durante la década, una consolidación real, ya que las galerías internacionales acudían a ARCO bajo condiciones especiales muy favorables, que no tenían en ninguna otra feria internacional²⁸³.

A través de esta feria se intentó fomentar la compra de arte, construyendo un mercado, inexistente en España hasta esos momentos,²⁸⁴ que durante los años ochenta logró una actividad inusitada -como ocurrió en el resto del contexto occidental- con una alta cota de inflación. Este mercado explotará a finales de la década produciendo una fuerte crisis, que hará que los precios sufran una caída en picado²⁸⁵.

En general -no sólo en España- el arte contemporáneo de la década se convirtió en un valor mercantil y en marca de modernidad; pero no toda la culpa fue del arte ochentero, no se debe olvidar que el arte conceptual había facilitado las cosas al mercado, por su facilidad para ser transportado, almacenado y reproducido.

A la creación de ARCO se unió la política de promoción del arte contemporáneo que llevó a cabo el Estado, no sólo de cara al país, sino más allá de nuestras fronteras. Entre el año 1983 y 1986 la inversión total en cultura aumentó un 68%²⁸⁶.

El enfoque se centró, sobre todo, en el arte joven que se estaba produciendo en España, pero poniendo en práctica una política cultural promocional y no productiva. Así, las agencias culturales mixtas de la órbita del Ministerio de Asuntos Exteriores recibieron, comparativamente, más atribuciones y presupuestos que el Ministerio de Cultura y Educación²⁸⁷. Esta situación originó una inflación cultural ajena a la realidad del país, que saldría a la luz a partir de los noventa.

Dado el hecho de que, durante esta etapa, el valor de lo joven en el arte fue característica del mercado del arte a nivel mundial, en España se tomó la misma dirección, aprovechando el éxito internacional que Barceló había tenido en 1982 y, en 1983, el triunfo de Sicilia en París²⁸⁸. A través del Centro

nuevas instalaciones del IFEMA, en el Parque Ferial Juan Carlos I madrileño.

²⁸² Su antecedente fue ARTEDER, una feria celebrada en Bilbao que inició su andadura en el año anterior (1981). Años más tarde abriría sus puertas, con intenciones más modestas, INTERARTE, en Valencia.

²⁸³ «ARCO'88», *Lápiz*, Madrid, febrero de 1988, p. 76.

²⁸⁴ La Fundación ARCO intentó crear un mercado coleccionista serio, fomentando el coleccionismo en la empresa privada, como fue el caso de la Fundación Coca-Cola o la Cámara de Comercio de Madrid.

²⁸⁵ Esta fue la causa de la desconfianza que la compra de arte produciría en los posibles compradores, o inversionistas y, como consecuencia, también de la caída en picado del mercado del arte español en los años 90.

²⁸⁶ Jorge Luis Marzo, Tere Badia: *Las políticas culturales en el Estado español. (1985/2005)*, 2006. Fecha de consulta: 9 de enero de 2010. Disponible en: http://soymenos.net/politica_espanya.pdf, p. 9.

²⁸⁷ *Id.*, p. 4.. Fecha de consulta: 9 de enero de 2010. Disponible en: http://soymenos.net/politica_espanya.pdf.

²⁸⁸ Anna Mauri, *op. cit.*, pp. 75-76. Un hecho a tener en cuenta al analizar el mercado del arte -tanto internacional como nacional- es la importancia que adquirió el concepto de "juventud" que vino a sustituir, igualándolo, al de "moderno" o "nuevo". Para imponerse en el mercado se hizo necesario una aportación de novedad, concepto igualado a juventud; entendiendo lo joven como una persona susceptible de sufrir cambios periódicos importantes en su vida artística, encontrándose en un periodo de desarrollo creativo ascendente, que es desconocido y que aporta novedad, pero en ningún caso alude a los rasgos distintivos de una determinada opción pictórica. Este concepto fue el que imperó en los ochenta, y permitió disculpar errores. No hay una «joven pintura española» con

Nacional de Exposiciones (C.N.E.) se organizaron numerosas exposiciones oficiales, no sólo destinadas a ser exhibidas en nuestro país, sino también en el exterior. Entre 1983 y 1989, el C.N.E. hizo 69 muestras, 46 internacionales y 22 españolas²⁸⁹. Todas estas muestras eran gratuitas, situadas en sitios de fácil accesibilidad y tuvieron gran apoyo mediático, lo que hizo que su repercusión fuera enorme. Algunas de estas muestras fueron: *Nuevas Imágenes de España*, Nueva York, (1980), *Nueva Figuración Española*, Cambrígd, (1982), *Arte Español*, Estados Unidos, (1984), *Miquel Barceló. Pinturas. 1983-1985*, Madrid (1985), *Cinco Siglos de Arte Español*, París (1987), *José María Sicilia*, Madrid (1988) y la dedicada a Ferrán García-Sevilla, *La torre de papel*, Madrid (1989), rematando la década con la organización de cuatro exposiciones simultáneas, en 1989, destinadas al arte joven: *Arte Joven. El sueño de Andalucía*, *Arte Joven. Cataluña: signografías*, *Arte Joven. Madrid Pintado* y *Arte Joven. País Vasco: tradición y modernidad*, destinadas a recorrer diez países²⁹⁰.

El eje central de estas políticas fue el Programa Estatal de Acción Cultural en el Extranjero, que surgió en 1983, con el primer gobierno socialista. Este organismo estaba bajo el paraguas del Centro Nacional de Exposiciones²⁹¹, también creado en este mismo año.

Esta política cultural que, en cierta medida, usurpaba el papel de las galerías, levantó fuertes debates sobre la conveniencia o no de que el Estado ejerciera de mecenas a través del Ministerio de Cultura. Hubo posturas que defendieron esta promoción oficial²⁹² y otras que la criticaron por la sacralización de determinados artistas, producto de la publicidad propagada por el Estado con unos medios prácticamente ilimitados si los comparamos con las posibilidades privadas. Se pusieron en tela de juicio, también, los criterios de selección, ya que es evidente que se dejaron de lado obras o trayectorias de una calidad indiscutible, incluso que habían aportado mucho al estado del arte en aquellos momentos y que fueron olvidados sistemáticamente, debido a no estar ligados a determinados discursos exteriores, como por ejemplo Juan Antonio Aguirre, Manolo Quejido, o Carlos Franco.

En la misma línea -en el año 1985- en el catálogo de la exposición *Cota Cero*, Kevin Power hizo una dura crítica a las políticas de exposiciones internacionales de carácter oficial que se habían realizado hasta ese momento, en concreto a *Caleidoscopio español: arte joven de los ochenta* (1984), y *New Images from Spain* (1980), esta última exhibida en el Guggenheim neoyorquino, que también es criticada por Ángel González²⁹³ en el texto para el catálogo de la muestra *Otras Figuraciones* (1982), por no haber incluido a Luis Gordillo, Carlos Alcolea, Manolo Quejido ni Carlos Franco, todos ellos de la llamada *Nueva Figuración Madrileña*. Además, se acusa al poder de utilizar el arte con fines políticos, como un elemento de imagen propagandística; hecho este que, es obvio, no sucede por vez primera en la Historia. La novedad a este respecto es que es la primera ocasión, desde que el arte cambió el valor de uso por el de cambio, en que el Estado interviene de manera tan nítida en el área del supuesto mercado libre artístico.

intención estética unificada, sino individualidades jóvenes españolas».

²⁸⁹ Isaac Ait Moreno: «Modernización y política artística: el Centro Nacional de Exposiciones entre 1983 y 1989», *Anales de la Historia del Arte*. Fecha de consulta: 19 de octubre de 2009. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/ghi/02146452/articulo/ANHA0707110223A>. PDF, pp. 228-229.

²⁹⁰ Las organizó la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores en colaboración con varias embajadas europeas.

²⁹¹ La dirección la llevó Carmen Giménez.

²⁹² Juan Muñoz: «El Estado del Arte», *Sur-Exprés*, Madrid, no. 5, 15 de noviembre-15 de diciembre de 1987. Como, por ejemplo, la del escultor fallecido en el año 2001, Juan Muñoz, que defendía la actuación estatal dada la ausencia de iniciativa privada por parte de las galerías, pp. 50-51.

²⁹³ Ángel González: «Niágara Falls. Consideraciones precipitadas sobre cierto realismo», *Nuevas Figuraciones*, Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, Madrid, 1982, p. 11.

A esto debemos añadir el esfuerzo que, ciertas galerías privadas, hicieron en defensa del arte de vanguardia, sobre todo en Madrid y, más escasamente, en Barcelona. Se sumó, además, el despliegue de atención que los medios de comunicación aportaron, reanimando el mercado del arte, que padecía de debilidad crónica²⁹⁴. De hecho, se abrieron numerosas galerías, sobre todo en Madrid y Barcelona, tantas que, a lo largo de los ochenta, sobrepasaron la realidad del mercado español que, a pesar de todo, nunca fue muy potente²⁹⁵.

Ya, a comienzos de 1980, había en Madrid más de 100 galerías de arte y 11 salas de subasta, con un volumen estimado de ventas mensuales superior a los 300 millones de pesetas. Los promotores de las salas eran grupos financieros, bancos y firmas comerciales. Según el diario económico *Cinco Días*, en 1978, el movimiento dinerario -sumadas también las transacciones directas entre artista y comprador y de los marchantes y anticuarios, sumaba aproximadamente más de 25.000 millones de pesetas²⁹⁶. También el progresivo aumento de la presencia de las galerías españolas en las ferias internacionales como París, Basilea, Colonia, Estocolmo o Chicago, colaboró a que el arte español fuera más conocido en el área internacional.

En cuanto a la calidad de los espacios expositivos privados, pese a lo expuesto más arriba, la oferta de espacios adecuados a las nuevas manifestaciones artísticas nunca logró, durante los ochenta, homologarse a la europea. La escasa repercusión de las prácticas artísticas de los setenta en nuestro país, sobre todo del conceptual y nuevos comportamientos, y el hecho de que la pintura -durante los ochenta- fuera la reina, podrían ser algunos de los motivos centrales de que el panorama no fuera mejor²⁹⁷. No obstante, no se puede olvidar la existencia de una minoría de galerías cuyos espacios aguantaban la comparación con Europa, como Fernando Vijande y Juana Aizpuru; y -a un nivel más humilde en cuanto a espacios- estaban Buades, Espacio P y Montenegro, todas ellas en Madrid²⁹⁸.

Otro factor importante, para la evolución del mercado del arte español de los ochenta, fue que estos años presenciaron en nuestro país cambios enormes en el territorio sociológico. Surgió un público para el arte contemporáneo que no existía previamente, con un entusiasmo que alcanzaba a sectores que parecían dormidos²⁹⁹. El mercado del arte español de los ochenta se alimentó, básicamente, de un nuevo tipo de coleccionismo joven, que comenzaba a afianzar su situación económica y que no concebía la compra de arte como una inversión.

²⁹⁴ Respecto a esto había posiciones encontradas. En un editorial titulado «El arte de invertir y la inversión en arte», *Guadalimar*, Madrid, enero de 1980, se decía: «Posiblemente la desconfianza en el valor adquisitivo del dinero, la fácil evasión fiscal, y otros condicionantes más psicológicos que económicos han provocado este “boom” del arte, nacido hace menos de 10 años, y posiblemente en plena cresta de la ola».

²⁹⁵ Algunas de las galerías que abrieron en Madrid: Montenegro (1980), Aleçon, Moriarty y Vijande (1981), Juana Aizpuru (1983), Oliva Arauna y Marga Paz (1985), Edurne (Arte en Europa) (1986), Miguel Marcos (1987) y Fúcares (1987).

²⁹⁶ *Guadalimar*, «El arte de invertir y la inversión en arte», Madrid, enero de 1980, sin página.

²⁹⁷ Darío Corbeira: «Los espacios del arte de los 80», *Internacional*, Madrid, no. 4, diciembre-enero de 1985, p. 14.

²⁹⁸ En Buades fueron acogidos los primeros artistas neoexpresionistas, como Menchu Lamas, Mateo Más, Antón Patiño y Dis Berlín. La Galería Montenegro acogió a María Gómez, Juan Uslé, Anton Lamazares y Patricia Gadea. Otras galerías madrileñas a señalar fueron Egan, Juana Mordó, Aleçon, Antonio Machón, Edurne, Seiquer y Aelee. En Barcelona había un interés menor por el arte radical, la única galería alternativa era Metronom, sala que se dedicaba al Arte Conceptual, resistiéndose a la vuelta a la pintura.

²⁹⁹ Francisco Calvo Serraller: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, 1988. «A pesar de esta buena disposición institucional, no se habría avanzado tanto en este camino si no llega a haberse producido una respuesta popular, cuya envergadura sorprendió hasta a los más optimistas. El dato estadístico de los 300.000 visitantes y los 40.000 catálogos vendidos en la muestra que montó sobre Cezánne el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, puede servir de índice elocuente de este inusitado interés colectivo», p. 145.

Por otro lado, tenemos un aumento y mejora notable de los espacios museísticos. En 1987 se inaugura Arteleku en San Sebastián; en 1988 el Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía en Madrid, y en Barcelona el Centro de Arte Santa Mónica; en 1989, en Valencia el Instituto Valenciano de Arte Moderno, el Centro Atlántico de Arte Moderno en Las Palmas de Gran Canaria, el Centro Gallego de Arte Contemporáneo, en Santiago de Compostela y la Sala Amarica, en Vitoria.

Debemos sumar también a lo anterior la nueva situación en el ámbito municipal y autonómico, donde se desarrollaron fuertes inversiones en equipamiento cultural, política inexistente hasta esos momentos.

Para terminar de completar esta visión panorámica del estado del mercado del arte español durante la década de los ochenta, es necesario volver sobre la importancia que tuvo el concepto de artista “joven”³⁰⁰, sobre todo de cara a preguntarnos por qué tantos artistas jóvenes y, en nuestro caso, por qué tantas mujeres.

La “juventud” se convirtió en un valor artístico fundamental en estos años³⁰¹, en un valor de mercado más, como lo demuestran las muestras y salones dedicadas exclusivamente a artistas jóvenes, y las políticas de las galerías, encaminadas a promocionar “lo joven”³⁰². A tal punto que, en opinión de algún crítico, se corría el peligro de que la juventud llegará a «constituir un *género artístico* como el paisaje o el bodegón»³⁰³. Como observa, mediada ya la década, Calvo Serraller: «Nunca en la historia del arte español contemporáneo se ha dado un número igual de artistas jóvenes, ni que hubieran logrado tan pronto ser objeto de la atención colectiva»³⁰⁴. Como dato al respecto, a la *Muestra de Arte Joven* de 1986 se presentaron 900 artistas, de los que fueron seleccionados 50³⁰⁵.

Lo anterior describe perfectamente el mundo artístico de los ochenta y uno de sus grandes problemas. Dado el hecho de que sólo tiene existencia artística lo que se vehicula por el circuito comercial, esta abundancia de oferta de “arte joven” supuso, para la mayoría de estos artistas, un grave problema: el mercado no tenía capacidad para absorber un número tan elevado de ellos. Por otro lado, el nuevo sistema político democrático, sumado a otros aspectos de la sociedad postindustrial, contribuyó a una valoración de “lo nuevo” tomado, en este caso, como sinónimo de “lo joven”. Hubo muchas ocasiones en que lo que el contexto valoraba cuando asimilaba “arte joven” con “arte nuevo” era «la rapidez con que el joven (asumía) los esquemas artísticos internacionales»³⁰⁶. Es decir, se confundía “una obra joven, igual a nueva” y una obra sólida y personal.

³⁰⁰ La barrera de “lo joven” se situó en la edad de 30 años.

³⁰¹ Hubo críticas sobre esta valoración y promoción de lo joven, como es el caso de Francisco Calvo Serraller, que en su libro *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, 1988, expone: «... Basta con echar una ojeada a lo que se ha hecho en España en el campo de la promoción del arte joven en los últimos años para comprobar la dispersión y contradicción en la mayoría de las iniciativas», p. 177.

³⁰² Francisco Calvo Serraller: «Muestra de Arte Joven», *El País*, Madrid, 27 de junio de 1986. «Al ya comentado desarrollo de la democracia de nuestra sociedad, que actúa más como un ámbito de posibilidades que como factor directo, hay que añadir otros aspectos de la sociedad post-industrial de singular importancia en el campo del arte: “la tradición de lo nuevo” (...) con un posible sinónimo de “lo joven”. (...) La promoción del arte joven en nuestro país ha estado asociada, no pocas veces, al alocamiento o al oportunismo, como suele suceder cuando se confunde alegremente la estética con la sociología», p. 14.

³⁰³ Ángel González García: «Perimodernos», *Cambio 16*, Madrid, no. 711, 15 de julio de 1985, p. 138. Cf. Francisco Calvo Serraller: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, 1988, p. 150.

³⁰⁴ Francisco Calvo Serraller: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, 1988, pp. 145-146.

³⁰⁵ Francisco Calvo Serraller: «Consolidación de un éxito», *El País*, Madrid, 27 de junio de 1986, p. 14.

³⁰⁶ Félix Guisasaola: «Arte joven hoy», *Muestra de Arte Joven*, Madrid, 1986, p. 13.

Dentro de este contexto, el mercado del arte español, ya en el año 1988, parecía levantar el vuelo, pero seguía siendo débil y había una deficiencia de capital y de interés por el arte foráneo, aunque, a estas alturas de la década, ya había cambios positivos en este sentido. Hubo quién achacó esta falta de interés por el arte que se hacía fuera a la falta de información, dada la carencia de revistas de arte profesionales, con una trayectoria sólida, que contuvieran información que no estuviera contaminada por el mercado³⁰⁷.

Todo lo anteriormente expuesto nos conduce a la conclusión de que, haciendo un enfoque positivo, en el mercado del arte español -marcado, desde luego, por “lo joven”- durante la década de los ochenta, se dio un giro histórico: de un lado, se construyeron las infraestructuras mínimas necesarias para que ese mercado comenzara a existir y, de otro, se dirigió la mirada, no sólo al arte propio, sino al arte que se estaba haciendo en el resto de Occidente, tratando de lograr la integración en los circuitos mercantiles internacionales. Aunque lo hecho no fuera, a la larga, suficiente para lograr dicha integración.

³⁰⁷ José Alberto López: Editorial, *Lápiz*, Madrid, febrero de 1988, p. 3.

EL ARTE ESPAÑOL. PANORAMA PREVIO: LOS SESENTA Y LOS SETENTA

El deslizamiento hacia la pintura se inició, a nivel mundial, alrededor de 1976 y culminaría en 1980. Nuestro país, por primera vez, va a seguir una dinámica aproximada.

Si analizamos el panorama artístico español anterior a la década de los ochenta, vemos que entre la segunda mitad de los años sesenta y finales de los setenta, las tendencias conceptuales penetran en el arte español generando una voluntad de transformación y cambio de los comportamientos artísticos, paralelamente a la existencia de núcleos de radicalización contestataria, aunque de manera más marginal que en otras geografías más avanzadas culturalmente. Una manifestación del grado de extensión de los discursos conceptuales en nuestro país fueron los *Encuentros de Pamplona*, evento artístico -de orientación fundamentalmente conceptual y minimalista, dirigida hacia el arte efímero- que se desarrolló en dicha ciudad entre el 26 de junio y el 3 de julio de 1972, organizado por Luis de Pablo y José Luis Alexanco, bajo el patrocinio de la familia Huarte³⁰⁸, con escasa repercusión mediática. Entre los artistas españoles que participaron estuvieron el arquitecto José Miguel de Prada Poole, Luis Lugán, Equipo Crónica³⁰⁹, Isidoro Varcárcel Medina, el grupo Zaj³¹⁰, Tomás Marco, Carlos Alcolea y Juan Manuel Bonet, estos dos últimos encargados del apartado de prensa. También hubo representación de fuera de nuestras fronteras, como John Cage, el vietnamita Tràn Van Khê³¹¹, Steve Reich³¹² y la compañía de danza de Laura Dean³¹³.

Sin embargo, a pesar de esto, la penetración de los discursos conceptuales apenas adquiere importancia –si la comparamos con el resto de la cultura occidental- debido, entre otros factores, a la especial situación política de España, que hacía que todos los movimientos vanguardistas se tiñeran de excesivas connotaciones políticas en detrimento de su calidad artística. Así lo afirma el mismo Juan Manuel Bonet en el texto «Retrato de grupo en un paisaje español», en 1982³¹⁴.

Este hecho facilitó la posterior evolución de los ochenta hacia la pintura.

³⁰⁸ Iván López Munuera. «Los encuentros de Pamplona: de John Cage a Franco pasando por un prostíbulo», *Arte y Parte*, Santander, no. 83, octubre-noviembre de 2009, p. 15.

³⁰⁹ El Equipo Crónica estaba formado por Manolo Valdés y Rafael Solbes.

³¹⁰ El grupo Zaj lo integraban, en esos momentos, Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer, con una actividad enfocada fundamentalmente a buscar los límites de lo musical, incluyendo en sus actuaciones la *performance*.

³¹¹ Músico nacido en Vietnam en Nueva Dau (1921). Está especializado en música tradicional de su país de origen. Reside en Francia donde ejerce la enseñanza en el Centro de Investigación de la Música Oriental, en el Instituto de Música de París.

³¹² Nacido en Estados Unidos, Nueva York (1936). Compositor pionero del minimalismo junto a John Cage, La Monte Young, Terry Riley y Philip Glass.

³¹³ Nacida en Estados Unidos, en Seattle (1945). Coreógrafa especializada en danza minimalista.

Durante estos años previos a la década que de los ochenta, se generaliza el uso de las nuevas tecnologías, como el vídeo, el cine, la proyección audiovisual, la fotografía o el magnetófono. El término conceptual, a veces rechazado por algunos de los artistas en él incluidos por la crítica, engloba toda una serie de prácticas como *environments*, *performances*, *body art*, arte de comportamiento, procesual, sociológico, lingüístico o *land art*. En el particular contexto español, estas prácticas tienen una repercusión bastante limitada, acentuándose su marginalidad y escasa influencia por el hecho de que cuando podrían haber calado más profundamente en nuestro ámbito ya estaban en crisis en el plano internacional. Pero, a pesar de lo anterior, el discurso conceptual colaboró en gran medida al escaso brillo que tuvo la pintura en nuestro país durante la década de los sesenta y gran parte de los setenta, donde lo auténticamente vanguardista era la desmantelación del arte que pregonaba Luci Lippard³¹⁵ y el paso del arte objetual al arte del concepto.

En estos años también hubo en España artistas que practicaron la pintura con lenguajes similares a los del resto del mundo, como se hace evidente en las obras que reúne el Museo de Arte Abstracto de Cuenca (Fernando Zobel, Gustavo Torner y José Guerrero), más Jordi Teixidor, Gerardo Delgado y Pancho Ortuño que, evidentemente, influyeron en el retorno a lo pictórico. Por otro lado, en los sesenta, Juan Genovés, Equipo Crónica y Carlos Franco crearon un arte figurativo con contenidos de protesta política y con un discurso enclavado claramente en la vertiente social. La otra cara de los sesenta fueron Arroyo, Barjola, Úrculo, Echauz, Canogar, Gordillo³¹⁶ y Greco, que se apuntaban a una práctica menos comprometida socialmente.

En 1969, en la exposición *Arte Último*, donde se da a conocer Luis Gordillo, José Luis Aguirre³¹⁷ -que además de pintor fue el teórico del grupo conocido como *Nueva Figuración Madrileña*- hablaba de una nueva generación a la que no le interesaba inventar palabras, sino hacer frases con las que existen ya³¹⁸; de la llegada de «otras figuraciones», es decir, hablaba de la exposición que, en 1982, organizará María Corral en la Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones en Madrid.

Durante los setenta, como observa Calvo Serraller,³¹⁹ hubo una entusiasta asimilación de los valores modernos que habían estado vedados hasta ese momento, y se descubre en España a Pablo Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí, Julio González, y Óscar Domínguez, entre otros artistas anteriores a la guerra civil; y de

³¹⁴ Juan Manuel Bonet: «Retrato de grupo en un paisaje español», *Nuevas Figuraciones*, Sala de Exposiciones del Centro de Servicios de Caja de Pensiones, Madrid, 1982, p. 13.

³¹⁵ Brandon Taylor, *op. cit.*, pp. 18-19. Luci Lippard es una feminista, crítica de arte. Sobre su punto de vista sobre la existencia de una sensibilidad femenina escribió: «No tengo claro qué imagen, si la hay, constituye el arte femenino (...) aunque estoy convencida de que existe una diferencia latente en cuanto a sensibilidad».

³¹⁶ Luis Gordillo, apareció en 1969, en la muestra «Arte Último». Defendió una pintura en la que el hecho estético aparecía unido al contenido progresista. Influyó de manera importante en toda una generación de pintores de los setenta que intentaban salir de la abstracción dominante, que el grupo de El Paso había establecido, y de los discursos conceptuales, ejerciendo un papel similar al de Philip Guston en la pintura americana; ambos introdujeron, sin complejos, con un vocabulario ambiguo, motivos figurativos. Curiosamente, en los inicios de los ochenta, algunos de los seguidores de Gordillo serían rechazados por las nuevas corrientes expresionistas, como es el caso de Juan Antonio Aguirre y Alfonso Albacete.

³¹⁷ En 1969 Juan Antonio Aguirre publicó su libro *Arte último. La Nueva generación en la escena española*, en donde pretendía revelar una nueva actitud, liberándose de la tradición, y enfocando el arte de forma apolítica, cosmopolita y ecléctica. Escribe Aguirre: «... A medida que se comprueba su relativa realidad y se precisa un idioma más flexible, la síntesis adquiere importancia, y en la medida que esto sucede se va formando un lenguaje de más posibilidades y se va consiguiendo un nuevo equilibrio, que no es exactamente la dialéctica, sino su resultado», p. 147. Cf. Francisco Calvo Serraller: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, 1988, pp. 137-138.

³¹⁸ Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 320.

³¹⁹ Francisco Calvo Serraller: «La globalización del arte español», *El País* 10000, Madrid, 18 de octubre de 2004, p. 160.

los posteriores a ella, a Oteiza, Eduardo Chillida, Pablo Palazuelo, Antoni Tàpies, Carlos Saura, Esteban Vicente o José Guerrero.

Una exposición importante, de cara a la reivindicación pictórica, fue *Exposición, 10 abstractos* que se realizó en la mítica Galería Buades, en 1975, y, sobre todo, la celebrada en la galería barcelonesa Maeght: *Para una crítica de la pintura*, en 1976, donde la abstracción triunfó definitivamente. Estaban presentes en ella Jordi Teixidor, Manolo Quejido, Carlos León, y el grupo que Tàpies lideraba y que se denominaba de la misma forma que la exposición aludida, formado por José María Broto, Xavier Grau, Javier Rubio y Gonzalo Tena³²⁰.

A partir de la exposición en la Bienal de Venecia en 1977 de *Vanguardias Artísticas y realidad social: España 1936-1976*, que sirve como revisión del arte español de postguerra, se deja ver el agotamiento de las posturas conceptualistas, que desaparecerán lentamente en los años siguientes, hasta reaparecer, pero con tintes menos radicales, en la exposición *Fuera de Formato*, realizada en el madrileño Centro Cultural de la Villa, en 1983. Ahí estaban, Nacho Criado, Antoni Muntadas, Carlos Pazos, Ángel Bados y Concha Jérez.

En definitiva, el periodo comprendido entre 1975 y 1979 podría definirse como de radicalización culminatoria del conceptual y de cierre y agotamiento de sus presupuestos. A este agotamiento se uniría, en el contexto español, el hastío y la resistencia hacia la práctica de juzgar la apuesta creadora en el carnet de militancia política antes que en la obra.

Como resultado final de todo el proceso anterior tendremos la vuelta a las prácticas pictóricas. En diciembre de 1979 escribía Juan Manuel Bonet:

Madrid está empezando a despertar del sueño, y no creo que sea *chauvinista* decir que, en lo que a la escena joven se refiere, nada tenemos que envidiarle a París. A ver si en Barcelona espabilan y salen de debajo de las multicopistas³²¹.

³²⁰ Estos últimos se movían teóricamente alrededor de la revista *Trama*, que tenía planteamientos estéticos próximos a Pleynet. Postulaban un arte como práctica vanguardista, heurística, productora de diferencia y novedad, como un viaje sin mapa, en seguimientos de las teorías de Rimbaud y Baudelaire. Negaban el progreso en el arte, aunque no su evolución, siguiendo la idea de Javier Rubio -apoyada por J. L. Brea en «Tras el concepto. Escepticismo y pasión», *Comercial de la Pintura*, Madrid, no. 2, octubre de 1983, pp. 60-61- de que «no existe progreso en el arte. Más que evolucionar en un solo sentido, el arte evoluciona a la manera del bailarín sobre el escenario, de figura en figura, con una partitura abierta, cambiante, indeterminable». Brea se apuntó a este concepto de evolución del arte al escribir que «al filo de los años ochenta la pintura, una vez recuperada la especificidad de su disciplina (...) ha accedido a unas condiciones de posibilidades que, lejos de obligarla a abandonar el *pathos* emancipatorio de que se hallaba animada, la impulsa ahora a actualizarlo en su ejercicio efectivo, mediante el desarrollo de un ejercicio no darwinista de evolución», p. 60.

³²¹ Juan Manuel Bonet: «¿Existe una vanguardia española?», *Guadalimar*, Madrid, diciembre de 1979, no. 47, p. 41.

ESPAÑA: LA RECUPERACIÓN DE LA PINTURA COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA

Durante los años ochenta, España culmina sus transformación en uno más de los países que conforman Europa, lo que implicó una profunda y amplia transformación cultural. Se recuperaron en diez años lo que en Europa se había asimilado en treinta.

A lo largo de esta década, siguiendo la estela internacional, el arte se pone de moda en nuestro país y, dentro del arte, la pintura se sitúa de nuevo como *heroína*.

Las nuevas libertades hicieron que las corrientes culturales, procedentes del exterior, penetrasen -Transvanguardia y neoexpresionismos- favorecidas por las instituciones culturales, que fomentaban la renovación cultural y artística, siendo acogidas con entusiasmo y sin apenas espíritu crítico. Por otro lado, para F. Calvo Serraller, en los ochenta se sustituyeron «los manifiestos proféticos de la vanguardia *naïve* por la técnica, más versátilmente moderna, de los montajes»³²², suponiendo la entrada en nuestro país «de lo escenográfico»³²³.

Denominada por Javier Marías, peyorativamente, «la edad del recreo»³²⁴ y, por Miguel Fernández-Cid, como «una década esperada»³²⁵, esta etapa fue un periodo muy activo en el arte mundial y también en el español, que se corresponde con una dinámica similar en los aspectos socio-económicos.

Es una etapa que dio -y ha dado- lugar a muchas críticas, entre ellas la de haber constituido, tal vez -como dice Javier Marías refiriéndose al contexto español- una cierta regresión a la adolescencia.

Esta marca de superficialidad tuvo una doble raíz. Una de ellas fue el predominio de la información sobre la formación: el hojear de revistas especializadas y la recepción de ilustraciones sustituyeron a la lectura de la fuente original y a la contemplación particular y única de la obra que, por otra parte, en la España de aquellos años, era difícil de conseguir. Hay, podemos decir, un relevo de la cultura de biblioteca por la cultura de revista.

³²² Francisco Calvo Serraller: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, 1988. «La década de los ochenta ha resultado ser una baudelariana sucesión de *partis-pris*, sólo que transformando el “¿Quién como Dios?” del “príncipe del incógnito” de antaño por la clamorosa notoriedad a plazo fijo del almanaque renovable de los *who is who*... Los ochenta apuran la modernidad hasta el fondo, bordeando el límite temporal de las pasiones efímeras: la dimensión escenográfica. Los ochenta han sustituido los manifiestos proféticos de la vanguardia *naïve* por la técnica, más versátilmente moderna, de los montajes», p. 147.

³²³ *Ib.*

³²⁴ Julián Marías: «La edad el recreo», *El Europeo*, Madrid, diciembre de 1989, no. 18, p.11.

³²⁵ Miguel Fernández-Cid: «Los 80 una mirada en la pintura», *La generación de los 80. Pintura Española. Selección de obras del Museo de BBAA de Álava*, Álava, 1988-1989, p. 7.

La otra raíz sería el triunfo del enfoque del artista como triunfador, lo que obliga al citado artista a sujetarse a las reglas competitivas existentes en el mercado e intentar que su obra coincida con alguno de los discursos ya exitosos dentro de él. Es el afán por *estar* en lugar de *ser*, quedando, de este modo, relegado al olvido el artista que construye una obra con una vida. Por otro parte, en cierta medida, la llegada -en los ochenta- de los primeros aires posmodernos, supuso un «rechazo implícito de los valores de la cultura *progre*, que cifraba la valía de las cosas en lo interesante y lo comprometido»³²⁶ y la sustitución de los mencionados valores por «... lo divertido como bien supremo de lo cultural»³²⁷.

Eran posturas críticas hacia el nuevo estado de cosas, que no carecían, en algunos aspectos, de razón. Los ochenta son los años en que de forma más descarada el valor de *uso* del arte pasa a ser valor de *cambio*.

Es una década en la que se produce en España una explosión creativa asombrosa, centrada, como se ha indicado ya, en el valor de la juventud. Los artistas llegan a superar, pasada la mitad de los años ochenta, los diez mil, aunque sólo un 3% puede vivir de su trabajo. Surgen abundantes muestras dedicadas a apoyar el arte joven, con el objetivo de mostrar anualmente un panorama global de los nuevos artistas plásticos, convirtiéndose en foco de atención para los que deciden cómo y cuando se lanzan nuevos valores³²⁸.

Surgen, en muchas autonomías, aires de renovación y convocatorias destinadas a difundir el arte que hacen los jóvenes. Nos encontramos con *Atlántica*, la *Mostra d'Art Actual a Balears*, *Pintura Foránea*, *Erakusketa*, *Arteder 81*, *Artistas Vascos entre el Realismo y la Figuración.1970/1972*, *En el Centro*, *Pinturas de Sevilla 82*, *Pintores Andaluces que viven fuera de Andalucía*, *Arte en el País Valenciano* o *Panorama 81 del Arte Asturiano*, entre otras, así como numerosas bienales, como, por ejemplo, la de Pontevedra.

De las anteriores muestras, destaca *Atlántica* por su incidencia a nivel nacional³²⁹, a pesar de que se originó con intención de renovación del arte gallego. Inició su andadura en 1980, en Bayona y la terminó, en 1983, en Santiago de Compostela. En ella estuvieron presentes nombres que destacarían, durante la década de los ochenta, en el campo que nos ocupa -la pintura-, en la escena nacional y madrileña como, por ejemplo, Antón Patiño, Menchu Lamas, José Freixanes, o Antón Lamazares. Era una muestra que propugnaba una pintura atlantista, enérgica, colorista, neo-populista, y que reivindicaba la tradición vanguardista gallega: Seoane, Laxeiro y Reimundo Patiño. No obstante, las poéticas de los artistas que la integraban, tanto pintores como escultores, tenían mucho que ver con la Transvanguardia y, sobre todo, con los neoexpresionismos centro-europeos, presentes ya en el panorama internacional.

Tenemos, por tanto, que, a partir de la participación de Miquel Barceló en la Documenta de Kassel, en 1982, se produce una acelerada explosión de lo pictórico, además de una reconversión desde la abstracción hacia lo figurativo.

El hecho de que la obra de Barceló se decantara por un discurso rabiosamente neoexpresionista, en la línea de los alemanes, unido al estallido -en el contexto español- de un numeroso grupo de artistas gallegos, cuya afiliación también va -básicamente- en la misma dirección, hace que en el panorama del arte español de

³²⁶ Javier Olivares: «Madrid, a vueltas con la movida», *La Luna de Madrid*, Madrid, julio-agosto de 1986, no. 30, p. 8.

³²⁷ *Ib.*

³²⁸ José Manuel Costa: «III Muestra de Arte Joven», *ABC*, Madrid, 2 de julio de 1987, p. 125. Habla Costa de que a la *III Muestra de Arte Joven*, celebrada en Madrid, que organizaba el Instituto de la Juventud, dependiente del Ministerio de Cultura, se presentaron ochocientos artistas, de los que sólo fueron elegidos treinta.

³²⁹ No sólo por la participación en ella de algunos de los artistas que, posteriormente, fueron figuras importantes del arte de los ochenta en España, sino porque fue el núcleo alrededor del cual surgió toda una generación de artistas gallegos que -aunque no formaron parte del grupo fundacional- enriquecieron el panorama nacional, como por ejemplo Din Matamoro, Tono Carbajo o Manolo Paz.

los ochenta, sea esta tendencia, sin olvidar a la Transvanguardia de Achille Bonito Oliva, la que alcance la hegemonía. La abstracción, de raíces expresionistas y gestuales, compartirá un espacio -cada vez más amplio a medida que la década avanza- con estas dos tendencias.

En los últimos años de los ochenta se inicia el retorno al orden. Siguiendo este camino de retorno, surge en Sevilla la revista *Figura*³³⁰, que apoya a pintores como Patricio Cabrera, Guillermo Paneque y Pepe Espaliu, entre otros. Con un discurso mucho más frío, se mueven entre el Neo-Pop y el Neo-Conceptual; este grupo³³¹ encontró claros apoyos por parte de críticos de peso internacional, como Kevin Power³³².

Ya en 1987, podemos ver reflejada en nuestro país la nueva dinámica internacional en una muestra que -con su título hace ya referencia a las teorías posmodernas sobre simulacro, original y copia- nos avanza que la pintura está volviendo a desaparecer del mundo del arte. Esta muestra, comisariada por Dan Cameron, se llamó *El Arte y su Doble: una perspectiva de Nueva York*. En ella se trató de dar una visión panorámica del discurso de la posmodernidad que llevaba, como hemos indicado ya en esta tesis, unos años ocupando el espacio artístico neoyorquino, dominado por el Neo-Geo, Simulacionismo y Apropiacionismo³³³.

De nuevo se hacen presentes los ataques a la pintura. Dan Cameron, en el catálogo de esta muestra, ataca duramente al discurso del Expresionismo Abstracto³³⁴ y, por otra parte, al neoexpresionista, al que acusa de estar «ahogando las posibilidades de significado en el arte», y de haberse aliado con el mercado³³⁵.

³³⁰ Revista de arte que nace en Sevilla en la primavera de 1983, en principio como revista de los alumnos de la Facultad de Bellas Artes de esta ciudad, y que perdió su intención localista al ser tomada su dirección por Guillermo Paneque, Rafael Agredano y Pepe Espaliu. En principio se interesó por la nueva figuración ligada a la Transvanguardia y los neoexpresionismos centro-europeos, para ir evolucionando hacia posiciones puramente posmodernas, que a finales de los ochenta se centraban en los Neo-Geo, simulacionismos y apropiacionismos.

³³¹ El grupo estuvo siempre ligado a la Galería La Máquina Española de Pepe Cobo, que tuvo su primera sede en Sevilla y, posteriormente, abrió en Madrid.

³³² Kevin Power: «Pintando el camino hacia Europa», *Flash Art /Edición Española*, Milán (Italia), no. 1, febrero de 1988. «Tenemos buenas razones para sospechar de los conceptos de autenticidad, identidad y subjetividad, pero el consiguiente vuelo hacia la superficie, hacia el juego imaginativo, hacia los apartes fragmentarios, disgresiones e ideas hacia el entendimiento espontáneo del papel de la imagen y del artefacto en la sociedad contemporánea, exigen cada vez más del artista, en su búsqueda de (...) un “nuevo gnosticismo”. Quizá sea en este contexto donde mejor pueda entenderse la obra de artistas tales como Paneque. Todavía es pronto para juzgar (...), pero, por lo menos, la actitud subyacente es fresca e inteligente. (...) Pertenece al denominado grupo de artistas sevillanos. (...) Paneque tiene puntos de contacto únicamente con Espaliu. (...) Se ha atacado a Paneque y a Espaliu al aplicárseles el calificativo de jóvenes promesas como vendedores de mercado, es una acusación absurda. (...) Creo que su actitud es una tónica útil calculada, cínica a veces, conceptualmente clara, agresiva y teñida por una poesía frágil. (...) Otros artistas sevillanos (...) también muestran una aproximación más “conceptual” -Guzmán, (...) Moreno, (...) Larrondo, (...) Cabrera y Curro González», pp. 55-56.

³³³ Dan Cameron: «El arte y su doble», *El Arte y su Doble: una perspectiva de Nueva York*, Sala Exposiciones Fundación Caja de Pensiones, Madrid, febrero de 1987. Dan Cameron, comisario de esta muestra, seleccionó para ella a los siguientes artistas: Asley Bickerton, Robert Gober, Peter Halley, Jenny Holzer, Jeff Koons, Bárbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Matt Mulligan y Cindy Sherman. Dan Cameron presenta la exposición como una muestra de «la actividad posmoderna de Nueva York». Manifiesta en el texto que los posmodernos deploran «el expresionismo figurativo por su “nostalgia”, incluso regresiva, por su concepción del objeto artístico como una aserción grandilocuente de valores artísticos tradicionales», pp. 15 y 27.

³³⁴ *Id.*, p. 17.

³³⁵ *Id.*, p. 15. No podemos dejar de observar lo irónico de la segunda acusación, dado el hecho de que, precisamente la obra de muchos de los artistas de esta muestra, como en el caso de Peter Halley o Jeff Koons, por citar algún ejemplo concreto, ya en el momento de hacerse la exposición, habían adquirido cotizaciones muy altas en el mercado artístico, convirtiéndose descaradamente en objetos comerciales.

Desde posiciones contrarias, surgen, a la vez, análisis bastante críticos sobre esta situación de huida por parte de los artistas hacia los nuevos derroteros, poniendo en duda la validez de los discursos artísticos que hacen suya la intención promocional:

Consiguiendo el imposible de hacer de asuntos económicos y mercantiles referencias a valores estéticos a incluir en el programa de su obra. Se asocian y se interconectan así -como condiciones sin las cuales-, presencia de la cultura de la sociedad, presencia exterior de la cultura nacional, rentabilidad de ambas presencias, optimización de la profesionalidad artística, protagonismo social de la cultura, ... En suma, y en siamés hermanamiento, mercado y presencia, calidad y rentabilidad, expresión y producción, distribución y vitalidad. (...) De no ser así es difícil encontrar alguna justificación, por vía de la intensidad y la sinceridad, de obras que deben andar persuadidas de los valores mercantiles de lo novedoso y de su posibilidad de instalación en el panorama por criterios bastante alejados del específicamente artístico³³⁶.

Desde el lado de la crítica a la década, en las revistas especializadas abundan ya los artículos que reniegan de la pintura de los ochenta, acusándola de una postura auto-complaciente y de estar encerrada en un «esteticismo obsoleto»³³⁷, llevando al arte español a un lirismo inocuo y al mimetismo. Mar Villaespesa, en 1989, al hacer una revisión del arte español de la década, estima que el paisaje de los ochenta parece haber sido revalorizado en exceso en su conjunto. La causa de esta revalorización la sitúa, por un lado, en la «euforia democrática española dentro y fuera de nuestro territorio»³³⁸ y, por otro, en los erróneos criterios de valor, mediatizados por el mercado³³⁹.

Artistas como José María Sicilia y Miquel Barceló o Susana Solano, son acusados de hacer una obra «conservadora» por su «respeto a la destreza del artista» y su necesidad de encontrar un lugar en la tradición³⁴⁰. Por contra -como se ha comentado ya- Guillermo Paneque, Federico Guzmán, Pedro G. Romero, Rogelio López Cuenca, Pepe Espaliu y Curro González³⁴¹, son apoyados por una crítica que ha pasado a hacer un discurso claramente posmoderno y deconstructivista³⁴².

Críticos que en su momento apoyaron el devenir artístico de los ochenta, como Kewin Power, mediada la década, pasan a apoyar los nuevos discursos representados básicamente por el grupo de pintores sevillanos³⁴³ y, a la par, hablan de la falta de asimilación -por parte del arte español- de la información recibida, debido a la «incultura» de los artista español, que genera una «obra pulida pero carente de

³³⁶ Enrique Andrés Ruiz: «De la juventud y otras monedas», CYAN, Madrid, no. 12, diciembre de 1988, p. 4.

³³⁷ Mar Villaespesa: «Síndrome de mayoría absoluta», *Arena*, Madrid, no. 1, febrero de 1989. Expone que en el arte de los ochenta opta por la «adopción auto-complaciente de modelos ajenos» y de estar encerrada en un «esteticismo obsoleto», además de afirmar que «El arte español siempre ha funcionado con individualidades y no por proyectos generales. Las individualidades siguen las corrientes de vanguardia del momento», pp. 80-81.

³³⁸ *Id.*, p. 81.

³³⁹ *Id.*, p. 82. «Los criterios de valor han estado mediatizados por lo que es la propaganda del arte y del mercado internacional. El dime con quién expones y veré tu importancia».

³⁴⁰ Kevin Power: «Apuntes sobre España», *Arena*, Madrid, no. 1, febrero de 1989, p. 92.

Mar Villaespesa, *op. cit.*, pp. 82-83.

³⁴¹ *Id.*, p. 93.

Mar Villaespesa, *Id.*, pp. 82-83.

³⁴² También hay posiciones críticas frente a las obras de Paneque, Guzmán, López, Cuenca o Espaliu -en general conocidos como «pintores sevillanos», ligados a la sevillana Galería La Máquina Española- que opinan que los apoyos y defensas de este grupo de artistas eran una muestra de las estrategias de mercado, como es el caso de Francisco Calvo Serraller: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, 1988, p. 152.

³⁴³ Kevin Power: «Un sentido de la medida», en *Pintores y escultores españoles. 1981-1986*, Sala Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 9 de abril-11 de mayo de 1986, p. 14.

sustancia», plena de «esteticismo exhausto» y de «formalismo paralizador»³⁴⁴. Podían leerse textos de este tipo:

Sea lo que sea lo ocurrido o no el arte español durante los ochenta, se ha dado sin ninguna argumentación importante. No ha habido ni publicaciones ni figuras lo suficientemente importantes como para actuar de catalizadores. No ha habido ningún Beuys. (...) Es evidente que, cualquiera que sea la validez del compromiso de Beuys con la destrucción del sistema socio-político, tiene poca importancia aquí, donde los artistas jóvenes parecen estar más interesados en la “producción” que en el “contenido”, y están dispuestos a ser las “víctimas” de una campaña de culto a la juventud que explota a los artistas con cada vez menos historia y conocimiento de sí mismos³⁴⁵.

Siendo el resultado del arte de los ochenta «una retórica vacía de mares agitados, paisajes parcialmente desérticos, materiales gruesos y pesados, colores cósmicos (...) todo lo cual representa ya los clichés de una sensibilidad angustiada del potente creador de imágenes. Es una especie de romanticismo pesadamente orquestado y pegajosamente dulzón»³⁴⁶.

Este cambio de aires se ve confirmado en ARCO 89, donde la pintura aparece en franca desventaja, acompañando a un panorama internacional que ya se había adelantado.

Aún así, hay en el contexto español posiciones que se mantienen fieles a las prácticas pictóricas, como en el caso de Juan Manuel Bonet que, en este mismo año, comentaba:

Ahora, para estar al día, un artista debe tener la menor conciencia posible de la tradición. Y un miedo cerval a la poesía, a lo literario. (...) quien vaya en pos de planteamientos pictóricos, del tipo que sean, lo tiene crudo, y habrá de remitirse a fenómenos ya historicados, y hasta enterrados por los más veloces devoradores de modas³⁴⁷.

Dentro de este panorama, la actitud que más adeptos tuvo fue la del «sálvese el que pueda»³⁴⁸, lo que se hizo evidente en las grandes exposiciones colectivas y en las ferias de arte; hubo una auténtica huida hacia zonas frías. Fue llamativo, en muchos casos, la radicalidad de este enfriamiento en un periodo de tiempo muy breve. Tal vez bajo el manto teórico de la posmodernidad, en la que no son válidos, dentro del campo artístico, conceptos como estilo, sinceridad u honestidad y que permite, por tanto, como dijo Warhol, ser hoy expresionista y mañana minimalista o conceptual. Sea como fuere, todo pintor que quiso permanecer en la

³⁴⁴ Kevin Power: «Apuntes sobre España», *Arena*, Madrid, no. 1, febrero de 1989. «Estamos siempre ante un genio individual, y una obra pulida, pero carente de sustancia. El esteticismo exhausto y el formalismo paralizador parecen haber hecho sombra a la necesidad de definir una postura nueva ante una realidad cada vez más dudosa y frente al reconocimiento de que nuestra forma de mirar al mundo ha estado constantemente cambiando», p. 92.

³⁴⁵ Kevin Power: «Pintando el camino hacia Europa», *Flash Art/Edición Española*, Milán, Italia, no. 1, febrero de 1988, p. 54.

³⁴⁶ *Id.*, p. 52.. «La organización de la conciencia y la puesta en primer plano del yo mediante lenguajes ya codificados (Surrealismo, Expresionismo, formas confesionales o autobiográficas) se han convertido en un ejercicio retórico, vacío, repetitivo y banal. Sin embargo, sigue siendo una actitud hacia la pintura predominante aquí, puesto que, prácticamente, ninguna de las “neointerpretaciones” ha llegado a alcanzar la necesaria distancia irónica, el compromiso dialéctico o el auto-interrogatorio que les permitiría hacer una “mala interpretación” de sus modelos originales. Apenas ha habido señales de una aproximación deconstructiva a la historia, a la tradición o a la cultura, y los pintores se queda hablando de sí mismos (...). El resultado ha sido, en demasiadas ocasiones, una retórica vacía de mares agitados, paisajes parcialmente desiertos, materiales gruesos y pesados, colores cósmicos y juergas en las escuelas de arte, todo lo cuál representa ya los clichés de una sensibilidad al potente creador de imágenes. Es una especie de romanticismo pesadamente orquestado y pegajosamente dulzón que mezcla a Bocklin con Ernst».

³⁴⁷ Juan Manuel Bonet: «Arco 89 ofrece piezas para todos los gustos», *Diario 16*, Madrid, 12 de febrero de 1989, p. 85.

³⁴⁸ José Ramón Danvila: «Del arte y del simulacro», *Estructuras, Espacios, Poéticas*, Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II, Madrid, febrero-marzo de 1988, sin página.

pintura, quedó relegado. Las galerías, salvo excepciones, adaptaron sus políticas expositivas al mercado y rechazaron a gran parte de los artistas que se resistieron a la presión.

El resultado real de todo lo anterior es que el mercado impuso su ley, la pintura quedó de nuevo apartada como práctica artística de vanguardia y aquel artista, que siguió empeñado en pintar, debió retirarse a su estudio, quedando relegado a los márgenes del arte. Tal vez con la esperanza de que el mercado volviera a necesitar a los artistas olfativos.

También en España la pintura inició su retirada.

**LOS LENGUAJES CÁLIDOS Y VITALISTAS.
MADRID EN LOS AÑOS OCHENTA**

*En su movimiento hacia la verdad, las
obras de arte necesitan el concepto, al que
mantienen lejos de sí por el bien de su verdad.*

TH. W. ADORNO

PANORAMA GENERAL. INFRAESTRUCTURAS

La frase de Andy Warhol -acerca de que todo el mundo puede alcanzar la fama al menos durante diez minutos en su vida- cobra bastante sentido en estos años que, como ya se ha indicado, pecaron de promocionar una cultura de escaparate, marcada por la superficialidad y la moda. Y esto es de aplicación también en el caso concreto de la llamada y manida *movida madrileña*³⁴⁹, que ocupó gran parte del ámbito cultural del Madrid de los años ochenta. Como la define Fernando Trueba en su artículo «La movida inmóvil»³⁵⁰, del año 1984, *la movida* fue un periodo en el que «los maniqués de los 80» sucedieron «a los abismados de los 60 y los mutantes de los 70»³⁵¹.

Madrid, en comparación al periodo de la dictadura, se hace más cosmopolita, adquiere aires más europeos al desaparecer de la vida pública la constante presencia de las fuerzas policiales. La capital se convirtió en un hervidero cultural, «quizá por ser una ciudad abierta, sin problemas, sin “fermentos” nacionalistas, (...) volcó su energía, su mucha energía, no en recuperar (...) “raíces” sino en el gozo absoluto de sentirse a sí misma»³⁵². Esta ciudad, incluso desde la óptica neoyorquina, se convirtió en el centro indiscutible del arte en España, llegándose a decir, en aquellos momentos, que podría tener el papel que jugó Estocolmo en los 60, o Colonia, en los 70, no como centro internacional a nivel de poder del mundo del arte, sino a nivel de movimiento creativo y cultural³⁵³.

³⁴⁹ Desde Madrid, *la movida* se extendió a Valencia y Vigo. En sus inicios estuvo relacionada con la “Nueva Figuración Madrileña”.

³⁵⁰ Fernando Trueba: «La movida inmóvil», *La Luna de Madrid*, Madrid, no. 5, marzo de 1984, p. 50.

³⁵¹ La “Edad de Oro”, de Paloma Chamorro, fue el programa que publicitó todo este movimiento cultural en la televisión. En él se mezclaban la música, las artes plásticas, el cine y el mundo *underground* de gays y travestidos, algo impensable para ser exhibido en televisión hasta aquellos momentos.

En relación a esto, escribe Javier Olivares en «Madrid, a vueltas con la movida», *La Luna de Madrid*, Madrid, julio-agosto 1986, no. 30: «Durante este periodo se estableció una relación muy fuerte, inexistente hasta esos momentos, entre la música y las artes plásticas. El Rock Ola y la “Nueva Ola” musical son inseparables de ella, con grupos como Alaska y los Pegamoides, Gabinete Caligari, Radio Futura, Nacha Pop o Kaka de Luxe. Por un lado, los pintores utilizaban temas relacionados con lo musical, como Guillermo Pérez Villalta, con títulos como *Personajes a la salida de un concierto de rock*; por otro, Santiago Auserón, de *Radio Futura*, hacía textos para las pinturas de Manolo Quejido, o Fernando Huici adaptaba la letra *Divina* del original de Marc Bolan para el grupo anteriormente citado», p. 9.

³⁵² Luis Antonio de Villena: «Jornadas de Tetuán. La Movida», *Diario 16*, Madrid, 24 de marzo de 1986, p. 36.

³⁵³ Kevin Power: «Report from Sapain», *Art in América*, New York, febrero de 1985, p. 27.

A pesar de todas las críticas que puedan hacerse y que se hayan hecho sobre su superficialidad, *la movida madrileña* tuvo una pequeña e importante culpa en el salto hacia adelante que dio el arte en España y más exactamente en Madrid, desde el campo de la plástica al del cine, pasando por el diseño o la fotografía. Como escribió en su día Javier Olivares: «Cuando la movida sea un término en desuso (...) al oír un tema de Gabinete Caligari, Nacha Pop o Radio Futura, lo importante será la calidad de la música»³⁵⁴.

En abril de 1979 es elegido Tierno Galván como alcalde de Madrid, y reelegido en 1983, por lo que estaría en la alcaldía hasta el año 1986, en el que falleció, siendo sustituido por otro socialista, Juan Barranco. Este hecho fue importante dado el carácter y la ideología de Tierno, que apoyó incondicionalmente todas las actividades culturales, desde las musicales a las plásticas. El Ayuntamiento madrileño organizará y apoyará sucesivos eventos, como la *Muestra de Arte Joven o Punto*, y se abrirán nuevos espacios para el arte y la cultura, como el Centro Cultural Conde Duque, el Centro Cultural de la Villa, la Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II o la Sala del Matadero. Desde la óptica de la formación artística, también se iniciarán en 1981, con resultados interesantes para los artistas madrileños o que trabajaban en la capital, los Talleres de Arte Actual, en el Círculo de Bellas Artes.

En el año 1984 surge *Punto. Artistas Jóvenes en Madrid*, muestra organizada por Luis Fega, Manuel Jiménez Malo y Miguel Fernández-Cid, con el apoyo municipal. En un primer momento se realiza en el espacio de la Estación de Delicias, sede del Museo Nacional Ferroviario, trasladándose posteriormente, en 1985, al antiguo Matadero Municipal, a la Casa del Reloj. A finales de la década, volvió a cambiar su lugar de exhibición al Centro Cultural de la Villa. *Punto* seleccionaba artistas jóvenes que se movían en la pintura y la escultura y que trabajaban en Madrid, dándoles, en muchos casos, la primera oportunidad de exhibir su obra.

También, en 1984, se llevó a cabo el *Primer Salón de Pintura Joven de Madrid*, auspiciado por la Concejalía de la Juventud del Ayuntamiento madrileño y, a partir de 1985, se suceden las sucesivas ediciones de la *Muestra de Arte Joven*, organizada por el Instituto de la Juventud; ambas convocatorias serán otra plataforma importante para los artistas que querían mostrar sus trabajos³⁵⁵, entre ellos estaban muchas de las mujeres de que nos ocupamos aquí.

Tanto *Punto*, como los *Salones* o las *Muestras*, tuvieron -en su momento- mucha importancia, porque a estas convocatorias acudían en masa los artistas que trabajaban en la ciudad; estar en una de estas selecciones representaba una oportunidad de salir al mercado, dado el gran apoyo mediático que recibían y la atención que les prestaban las galerías.

Siguiendo en el nivel institucional, es digna de destacar por la repercusión que tuvo en el medio, la muestra que, en el año 1985, patrocinada por la Diputación de Alicante, se celebró en el Jardín Botánico madrileño: *Cota Cero sobre el Nivel del Mar*. En ella en participaron: Miquel Barceló, Miguel Angel Campano, Luis Claramunt, Gerardo Delgado, Maria Gómez, Carlos León, Navarro Baldeweg, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, José M. Báez, Ramón Díaz Padilla, Dis Berlín, Curro González, Julio Lacomba, Diego Lara, Francisco Molinero Ayala, José M. Sicilia, Juan Suárez, Juan Uslé, Xexus Vázquez y Rafael Zapatero³⁵⁶. La intención era seguir la dinámica de comparaciones entre el arte nacional y las corrientes internacionales,

³⁵⁴ Javier Olivares: «Madrid, a vueltas con la movida», *La Luna de Madrid*, Madrid, no. 30, julio-agosto de 1986, p. 9.

³⁵⁵ El responsable del área de plástica del Instituto de la Juventud, durante los años ochenta, fue Félix Guisasola.

³⁵⁶ Queremos resaltar el hecho de que sólo hay una mujer en esta selección del arte español del primer lustro de los ochenta.

como en el caso de *Madrid D. F., Nuevas Figuraciones, 26 pintores/13 críticos* o *En el Centro*; así lo expresa en el catálogo de la muestra su comisario, Kevin Power³⁵⁷.

En cuanto al resto de la Comunidad Autónoma madrileña, el movimiento socio-cultural de la capital también se ve reflejado de manera intensa en las ciudades dormitorio que la rodean. Desde la toma del poder del PSOE en numerosos ayuntamientos de las citadas ciudades, se practican políticas culturales que intentan que estas localidades dejen de ser dormitorio y se conviertan en comunidades vivas, donde la cultura y el arte tengan presencia activa. Surgen así convocatorias como las de Fuenlabrada, Alcobendas o Móstoles, que funcionaron durante toda la década, adquiriendo importancia como puntos de exhibición y salida al mercado de los numerosos artistas que trabajaban en la Comunidad Autónoma de Madrid, que se había convertido en centro de emigración³⁵⁸ de artistas de la periferia.

En el campo de las actividades de índole privada, en 1981 comienza la andadura del *Salón de los XVI*, patrocinado por el *Diario 16*, y llevado por Miguel Logroño hasta el año 1988, en el que el *Salón* pierde su idea inicial, pasando a llevar su dirección Miguel Fernández-Cid³⁵⁹. Este *Salón* marcó los años ochenta, convirtiéndose en un evento de gran importancia dentro del mundo del arte madrileño.

Dentro de este mismo capítulo, otra muestra interesante -llevada a cabo en 1986- es la que comisaría María Corral en la Sala de Exposiciones de La Caixa, que pretende hacer una criba de los primeros cinco años de la década: *Pintores y Escultores Españoles. 1981-1986*. En ella están presentes: Miquel Barceló, José María Bermejo, José María Broto, Patricio Cabrera, Gerardo Delgado, Ferrán García-Sevilla, María Gómez, Cristina Iglesias, Pilar Insertis, Juan Muñoz, Guillermo Paneque, José María Sicilia, Soledad Sevilla, Susana Solano, Juan Ugalde y Juan Uslé³⁶⁰. Era una selección que se decantaba, en el plano pictórico, por las tendencias neoexpresionistas, y que obviaba obras como la de Patricia Gadea -inserta en el *graffiti*- por poner un ejemplo.

Curiosamente, poco tiempo después, en febrero de 1987, llegó una muestra a la que ya nos hemos referido, *El Arte y su Doble*³⁶¹, en la Fundación Caja de Pensiones de la capital. Decimos “curiosamente” porque lo que esta exposición hace es anunciar la desaparición de la pintura que se exhibía en *Pintores y Escultores Españoles. 1981-1986*. El comisario presenta la selección como un resumen de «la actividad

³⁵⁷ Javier Olivares: «Sobre Cota Cero», *La Luna de Madrid*, Madrid, abril de 1985, no. 18. Esta exposición, según Olivares, se seleccionó teniendo en cuenta las corrientes foráneas y nuestras relaciones con ellas, es decir, atendiendo a las prácticas nacionales que seguían determinadas corrientes internacionales -italianas y transvanguardistas- e ignorando propuestas, como las del *graffiti*, p. 80.

³⁵⁸ En los setenta esta emigración fue preferentemente andaluza: Gordillo y toda una generación de figurativos andaluces como Chema Cobo, Manolo Quejido, Pérez Villalta o Pedro Simón, o, desde el punto de vista de la abstracción guerreriana, Gerardo Delgado, José M. Bermejo o Juan Suárez. En los ochenta, son los artistas gallegos como Antón Patiño, Menchu Lamas, Ana Mazoy, Antón Lamazares, Din Matamoro, José Freixanes o Leiro, entre muchos otros, los que forman mayoría, hasta tal punto, que influirán poderosamente en la escena madrileña. La mayor parte de ellos estaban por debajo de los treinta años de edad, y se ubicaban dentro de los neoexpresionismos.

³⁵⁹ Este espíritu inicial consistía en seleccionar las mejores primeras exposiciones hechas durante la temporada, en principio limitadas a Madrid. Posteriormente ese límite desapareció, desechándose también, en 1988, el hecho de que fuera la primera exposición individual del artista en Madrid. La intención original era facilitar a los jóvenes un escaparate con importancia mediática desde donde mostrar su obra. Estos salones adquirieron un gran prestigio, al menos a nivel nacional, y por ellos pasaron muchos artistas que posteriormente demostraron lo acertado de su elección. En la edición de 1988 pierde este espíritu inicial y, su creador y responsable, Miguel Logroño dimite, intentando llevar a cabo un proyecto similar con Acta 88, exposición que se llevó a cabo en el Palacio de Velázquez madrileño, y que no logró tener continuidad.

³⁶⁰ Javier Olivares: «“1981-1986” en la Caixa» *La Luna de Madrid*, Madrid, agosto de 1986, no. 27. Observa que es una muestra en la que se mezclan gente de los 70 y de los 80, p. 16. Hay que resaltar, de nuevo, el escaso número de mujeres seleccionadas.

³⁶¹ En *El Arte y su Doble* participaban: Peter Halley, Bárbara Kruger, Cindy Sherman, Jenny Holzer, Robert Gober, Jeff Koons, Sherry Levine y Philip Taaffe.

posmoderna de Nueva York»³⁶². En ella hay una mezcla de Pop-Art, Conceptual y Op-Art de los sesenta, a lo que se suma la fotografía. En resumen, las obras que presenta, como hemos apuntado anteriormente, nos conducen a los discursos de la apropiación, simulación y neo-geos, en fin, a la condición posmoderna. Serán los discursos que, en los finales de los ochenta y posteriormente, impregnarán a los pintores madrileños, haciendo que muchos de ellos renieguen de la pintura.

Por otro lado, las galerías madrileñas tienen una actividad incesante durante toda la década, centrando sus políticas en la promoción del arte joven. Aele, Aleçon³⁶³, Buades, Edurne, Estampa, Grupo 15, Juana Mordó, Montenegro, Moriarty³⁶⁴, Ovidio, Seiquer, Oliva Mara, Antonio Machón y Sen, además de la Sala Amadis, dependiente del Instituto de la Juventud, fueron algunas de las galerías que más protagonismo tuvieron. Para completar el panorama de este periodo, surgen en su transcurso galerías, como Helga de Alvear que continuó la labor de Juana Mordó³⁶⁵, Emilio Navarro, Edurne, Víctor Martín o Anselmo Álvarez, también centrando su trabajo en valores jóvenes y “transconceptuales”.

En el apartado de publicaciones de arte realizadas en la Comunidad Autónoma de Madrid durante los ochenta, nos encontramos con la revista *Buades* -editada por la galería del mismo nombre-, *La Luna de Madrid* y con *Madrid Me Mata*.

Buades fue fundada por Chiti Abril en 1973, y su último número salió en 1987. *La Luna de Madrid* será la que logré situarse en mejor posición. Surge en 1983 en Madrid capital, llevada por José Tono Martínez y Javier Olivares, llegando a ser el portavoz con más capacidad de difusión de la movida madrileña. El espíritu de *La Luna de Madrid* fue de un cierto aire, o al menos intentaba dar esa imagen, de posmodernidad. De hecho, su primer número tenía en portada el siguiente titular: «Madrid 1984: ¿la postmodernidad?».

Llegó a tener un alto poder dentro del contexto cultural y artístico madrileño. Si un artista no salía en *La Luna* apenas tenía nada que hacer. Era una publicación que, sin dejar de lado la política en ningún momento, tocaba temas culturales en general. Apoyó y promovió el resurgimiento de la fotografía, que en esos momentos comenzaba en España a ser reconocida como arte, publicando constantemente obras de fotógrafos como Alberto García-Alix, Pablo Pérez Minguez, Carlos Serrano de *Nueva Lente*, Juan Ramón Yuste, Ouka Lele o Eduardo Momeñe. El cómic, que en estos años vivió su recuperación a nivel popular, es reivindicado también desde sus páginas. Hay que destacar en este aspecto el apoyo incondicional que ofreció la revista a los creativos que se pasaron del campo del cómic al de la pintura como, por ejemplo, Cessepe, “El Hortelano” y Javier de Juan; o desde el campo del diseño, como Mariscal.

La ilustración, el arte, la arquitectura, la fotografía, la moda y el diseño en general formaron parte de los contenidos de *La Luna de Madrid*. En el área de la plástica, se definió ligada a un tipo determinado de figuración presuntamente posmoderna, y que tenía estrechas relaciones con la Transvanguardia, los neoexpresionismo y las llamadas tendencias apropiacionistas.

Terminamos este apartado de publicaciones con el cómic, citado anteriormente de forma breve. También fue reivindicado desde las instituciones del Ayuntamiento madrileño. Se protegió esta recuperación del cómic como una muestra más de la cultura que se pretendía fomentar; baste recordar revistas como *El*

³⁶² Dan Cameron: «El Arte y su Doble», *El Arte y su Doble*, Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, Madrid, febrero de 1987, p. 15.

³⁶³ En 1986 Aleçon pasó a ser Gamarra y Garrigues.

³⁶⁴ En Moriarty se gestó la revista *La Luna de Madrid*.

³⁶⁵ Juana Mordó murió en 1984, continuando en la dirección de la galería Helga de Alvear.

Vívora, nacida en diciembre de 1980 o, a un nivel más institucional, *Madriz*. Surgen así, Javier de Juan, Keko, Ana Juan, Guzmán, Victor Aparicio, Arranz, Kiko Fera y Rodrigo, entre otros.

Es una década -la de los ochenta- en la que las artes plásticas, el diseño, la fotografía y la música, serán los protagonistas del revivir cultural de la sociedad madrileña, una década en la que las galerías madrileñas aumentaron de forma inusitada, dando respuesta a las necesidades de un mercado que vio cómo surgían en Madrid un número de artistas, hasta ese momento, impensable y aumentaba la demanda de productos artísticos por parte de un público que, hasta esos momentos, había permanecido ajeno al mundo del arte.

MADRID. LA EXPLOSIÓN PICTÓRICA

La vuelta a la pintura comienza en el otoño de 1979, con la muestra realizada en la galería Juana Mordó titulada *1980*, comisariada por tres críticos: Juan Manuel Bonet, Ángel González y Francisco Rivas, que escogen pintores que comenzaron a principios de los setenta. Cinco figurativos: Carlos Alcolea, Chema Cobo, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, y Rafael Ramirez Blanco, y cinco abstractos: José M. Broto, Miguel Angel Campano, Gerardo Delgado, Pancho Ortuño y Enrique Quejido. Los intelectuales y artistas que apoyaron esta muestra fueron conocidos como “fans ilustrados”. Este grupo creyó que el hecho comunicativo puro aún era posible, al igual que pensaron que la pintura aún era capaz de mantener la autonomía característica del Modernismo³⁶⁶ y, por tanto, no elaboró un discurso sistematizado a favor de la pintura.

Como vemos, en *1980*, está presente toda la plana mayor de lo que sería la “Nueva Figuración” que tenía como oráculo a Luis Gordillo. Esta muestra suscitó grandes polémicas en el entorno artístico, tanto a favor -Juan Manuel Bonet³⁶⁷- como en contra -Tomás Llorens³⁶⁸. Ya en el año 1983 escribe Juan Manuel Bonet respecto a este asunto:

Se trataba de acabar con la dictadura conceptual por culpa de la cual pocos eran los artistas catalanes que se atrevían a proclamar su voluntad de manejar los pinceles, y no el vídeo. Con la dictadura “crónica” por culpa de la cual en Valencia resultaba prácticamente inviable pintar sin recurrir a un código de imágenes previas. En fin, con la dictadura bastante generalizada del prejuicio contra aquellos que no se plantearon la creación artística en términos de inmediatez, de compromiso, de nuevos medios, de sociología, de vanguardia³⁶⁹.

³⁶⁶ José Luis Brea: «Tras el concepto, escepticismo y pasión», *Comercial de la Pintura*, Logroño, octubre de 1983. A propósito del grupo formado por los “fans ilustrados” dice Brea que cometieron «una gran negligencia: haberse quedado atrás (...) en la elaboración positiva de un aparato de inteligencia de la nueva práctica artística; haberse encerrado en la dogmática creencia de que la pintura “habla” por sí misma. (...) Ingenua o culpable convicción o *desideratum* utopista, de que la pintura ostente, tras la modernidad, un rango de falsa autonomía (...) de que la pintura pueda darse como acto de sensibilidad sin concepto», p. 52.

³⁶⁷ Juan Manuel Bonet: «Contra el arte de los sesenta», *Comercial de la pintura*, Logroño, febrero de 1983. Juan Manuel Bonet recuerda en «Contra el arte de los sesenta» que publicó un artículo a favor de la pintura, a raíz de la exposición “1980”, en el suplemento cultural de *Pueblo*, titulado «Después de la batalla», p. 5.

³⁶⁸ *Ib.*

³⁶⁹ *Ib.*

Otra muestra del debate que suscitó lo podemos percibir en el texto que, el ya citado Juan Manuel Bonet, publicó en diciembre de 1979, en la revista *Guadalimar*, a propósito de un documento titulado «¿Existe una vanguardia española?», en el que manifiesta:

... Está claro que algo irrumpe, algo pasa, algo descoloca el tablero. La señal de partida la ha dado “1980”, pero esto se veía venir, y no era difícil determinar en qué frentes había que dar la batalla. Lo sorprendente, lo interesante, es hasta qué punto la batalla ha podido poner nerviosa a una serie de gente: murmullos, excomuniones, anatemas políticos, mutismos, crispaciones. ¡Hasta ha habido quien a utilizado la artillería pesada: “nueva derecha artística”!³⁷⁰.

Por otro lado, ya entrada la década, el asentamiento de los nuevos aires neoexpresionistas y transvanguardistas dio lugar a críticas resistentes³⁷¹. Ambas corrientes fueron duramente atacadas; siendo tachada la primera de «reacción aparentemente incontrolada», y la segunda de ser un producto «muy bien envasado y etiquetado»³⁷². Muy tempranamente, en 1982, Aurora García manifestaba que las dos parecían venir muy bien a nuestra tradición cultural y artística, que siempre rechazó las manifestaciones más radicales del discurso conceptual o del minimalista³⁷³, debido a nuestra idiosincracia, que rechazaría sistemáticamente la base de disciplina y racionalidad presentes en dichos discursos³⁷⁴.

A pesar de todo, se insiste en volver a pintar.

Sobre esta insistencia hacía hincapié Andrés Trapiello, a finales de 1979, y señalaba, como ejemplo, las exposiciones de Xavier-Grau, Alfonso Albacete y Miguel Ángel Campano, o «la insistencia de Manolo Quejido por llevar sus *Lagos* o su espléndido *Maquinando* a las manos de la pintura»³⁷⁵.

Al año siguiente -1980- se realiza en el Museo Municipal de Madrid la exposición *Madrid D.F.*³⁷⁶. En el texto del catálogo³⁷⁷, Ángel González deja claro su idea de *vanguardia*, que separa del concepto de Modernidad en el sentido de conjunto de ideas generadas en la Ilustración con el que había estado confundida, y haciéndola coincidir con una actitud moderna consistente en tener conciencia y exigencia de novedad y diferencia, siempre en oposición a la *antiquitas*.

Toda esta situación supuso una reivindicación de la pintura con retorno a Cezánne y Matisse y al Expresionismo Abstracto americano, lo que a su vez implicaba un enfrentamiento frontal al conceptualismo radical de la revista *October*, que había impuesto su monopolio a nivel mundial en concepto de vanguardia o

³⁷⁰ Juan Manuel Bonet: «¿Existe una vanguardia Española?», *Guadalimar*, Madrid, diciembre de 1979, no. 47, p. 41.

³⁷¹ Aurora García: «Deambulando por las Neofiguraciones», *Vardar*, Madrid, no. 3, marzo de 1982. La vuelta a la figuración neoexpresionista es calificada por Aurora García como de «progresiva tendencia hacia una “humanización”», p. 5.

³⁷² *Ib.*

³⁷³ *Id.*, pp. 6-7.

³⁷⁴ *Id.*, p. 7. «La disciplina investigadora, el esfuerzo de abstracción de la labor de síntesis, la consolidación de los análisis de raíz estructural, aplicados primero a las lenguas y posteriormente al ámbito artístico, no han estado presentes en el entorno artístico español, salvo en casos raros. Nos hemos apuntado a una visión que entronca con teorías románticas y rechaza métodos reflexivos».

³⁷⁵ Andrés Trapiello: «¿Existe una vanguardia española?», *Guadalimar*, Madrid, diciembre de 1979, no. 47. «A fuerza de insistir, esos pintores citados han ido haciendo pintura, su pintura, desde la pintura. Esa lección la han tomado esos pocos. Esa ejemplaridad. Se trata además de una insistencia en la que las voces van haciéndose sonar cada vez con más propiedad. (...) Me refiero a esa insistencia por volver a pintar. Baste acudir a Xavier-Grau o a Alfonso Albacete o a Pancho Ortuño. Baste ir a la exposición de Miguel Ángel Campano. A los cuadros de Gerardo Delgado. A la insistencia de Manolo Quejido por llevar sus *Lagos* o su espléndido *Maquinando* a las manos de la pintura. Baste ver la obra de Alcolea.», p. 43.

³⁷⁶ Esta muestra fue patrocinada por el Ayuntamiento madrileño, y en ella participaron: Juan Antonio Aguirre, Alfonso Albacete, Carlos Alcolea, Miguel Ángel Campano, Eva Loozt, Navarro Baldeweg, Pancho Ortuño, Darío Villalba, Enrique Quejido, Manolo Quejido, Adolfo Schlosser y Santiago Serrano.

³⁷⁷ Ángel González García: «Así se pinta la historia (en Madrid)», *Madrid, D. F.*, Museo Municipal, Madrid, octubre-noviembre de 1980.

buen arte y que, como ya hemos comentado con amplitud, había arrinconado todo lo que tuviera relación con lo pictórico.

Las muestras anteriormente citadas, *1980* y *Madrid D.F.* dieron a la década, como hemos visto, un inicio lleno de polémica. Se produjo un duro y tenso enfrentamiento entre el discurso conceptual y las nuevas posiciones que defendían la opción del color, la vuelta a la confianza en el medio, en el taller y en el ejercicio artístico, con un paradigma más bien lírico y de tendencias francesas. Sin embargo, y a pesar del predominio de esta tendencia lírica francesa en las obras de los pintores de estas muestras, la década evolucionaría hacia tendencias alemanas de raíces más expresionistas, más cercanas a los trabajos que presentarían, ya en 1982, Ferrán García Sevilla y Barceló, en la muestra *Otras Figuraciones*.

Este grupo de pintores, que integraban las dos muestras anteriormente citadas, fue el germen de la “Nueva Figuración”, que estuvo apoyada por la galería madrileña Daniel y la Sala Amadís; posteriormente, cuando el liderazgo de los artistas que seguían esta corriente, que pretendía reavivar la pintura, estuvo liderada por Juan Manuel Bonet, fue la galería Buades la que dio cobijo a sus obras.

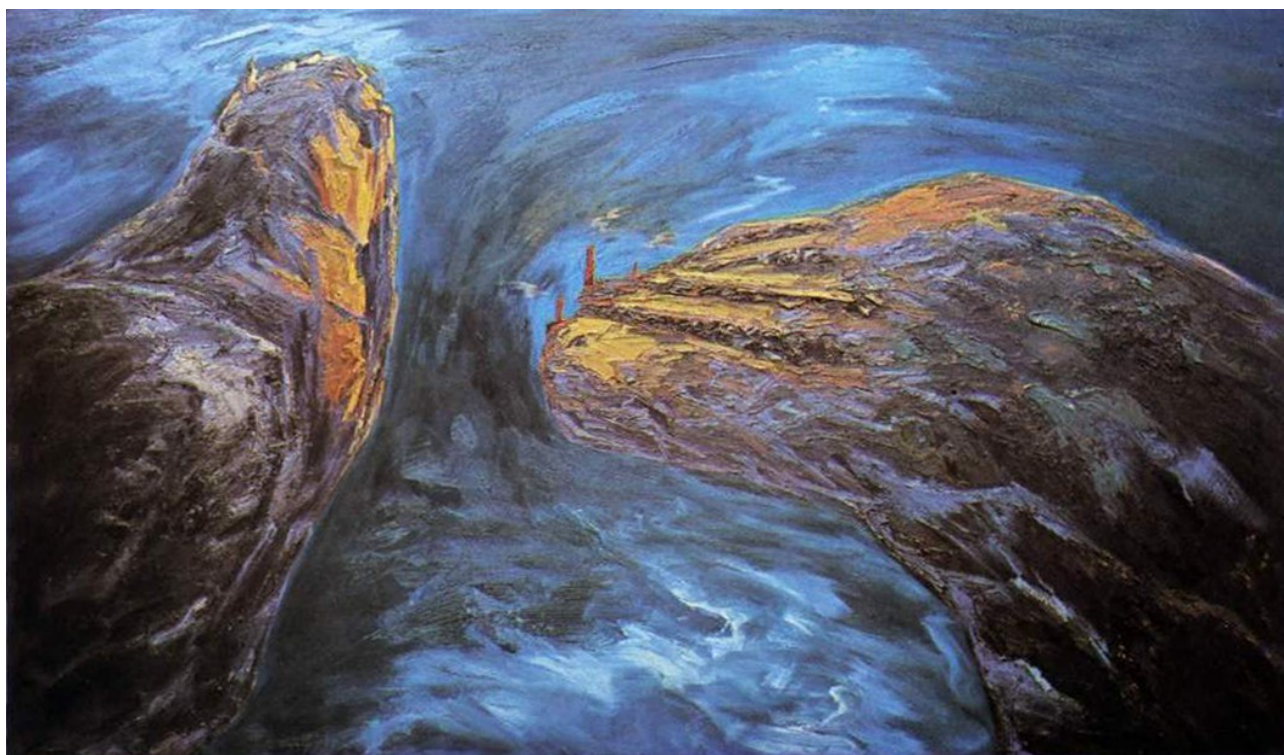
Entre las numerosas exposiciones realizadas en 1982, la que más nos interesa es la muestra que se lleva a cabo en la Sala de Exposiciones del Centro de Servicios de la Caja de Pensiones en Madrid, la ya citada *Otras Figuraciones*, en la que estaban Juan Antonio Aguirre, Carlos Alcolea, Miquel Barceló, Chema Cobo, Carlos Franco, Alfonso Galván, Ferrán García Sevilla, Luis Gordillo, Pérez Juana, Guillermo Pérez-Villalta, Manolo Quejido y Francisco Soto-Mesa. Aquí ya se pueden ver pinturas que siguen trayectorias similares al Neoexpresionismo alemán, sobre todo en la obra de Miquel Barceló y, curiosamente, en el caso de Ferrán García Sevilla, que venía del campo conceptual. Esta exposición constituyó un intento de apoyo a lo que se llamaría la -ya citada- “Nueva Figuración” madrileña, que nace construida con influencias del pop, del realismo, de la figuración, del cómic, de la ilustración, del diseño, o de los lenguajes post-matissianos.

Y de este embrión formado en Madrid a favor de la pintura surgirá lo que José Luis Brea llamó la “Constelación Transconceptual” que se correspondería con los neoexpresionistas alemanes o la Transvanguardia italiana, y en la que estarían incluidas las pintoras de las que se ocupa esta tesis. Según Brea esta constelación limitaría con Quejido o la pintura francesa: Matisse, Cezanne y Picasso; con Navarro Baldeweg o la pintura americana: Cage, Keaton y Deleuze y con García Sevilla o Tápies, *Action Painting* y zen³⁷⁸; centrando su origen en la mencionada Galería Buades y las catalanas Ciento y Central.

El trabajo de los transconceptuales rompe con la tradición Moderna, con su concepción de un arte autónomo y puro que avanza en continuo progreso, propio de la Ilustración, separándose de su paradigma en busca de uno nuevo, que, según Brea sería uno de los paradigmas del “transconcepto”: una finalidad sin fin. Lo que nos recuerda el concepto de arte de Kant. El otro sería, según Brea, el llevar a cabo la operación creadora, «transversalizando (...) la del concepto entendiendo por tal, tanto la tendencia artística como la operación de representación (...) en sentido tradicional»³⁷⁹. Su discurso pretende poner trampas a la pasión

³⁷⁸ José Luis Brea, *op. cit.*, pp. 47 y 49. «Por darle tierras al acontecimiento quisimos hacer una *geografía abstracta*, según la cual la constelación transconceptual limitaría al Norte -por Quejido- con la pintura francesa (...); al Occidente atlantista -por Baldeweg- con la pintura americana (...); y, fugando, a Levante -por García Sevilla- con la pintura mediterránea, sus vigos latinos y sus muy celebradas luces. (...) Reconstruir el despegue de nuestros tres transpintores nos llevaría por recorridos bien diversos (...) -Matisse, Cezanne, Picasso- para Quejido; por Cage, Keaton, América y Deleuze para Navarro Baldeweg; por Tápies y el *action painting*, unas dosis de zen y otras de teoricismo y buen gusto franco-catalán -pero vigorizado- para García Sevilla».

³⁷⁹ *Id.*, p. 64. A los artistas transconceptuales les caracteriza, por un lado, «un seguimiento sin término (...); el perseguir una finalidad sin fin», y por otro, el llevar a cabo «la nueva operación creadora (...) transversalizando (...) la del concepto (entendiendo como tal, tanto la tendencia artística como la operación de representación (...) en su sentido tradicional.».



Lám. no. 1, Volker Tannert, *Sin título*, 1984, óleo sobre tela, 200 x 340 cms.

del receptor. No intenta narrar nada. Podría decirse que busca “la fuerza”, la pasión³⁸⁰. En la dirección que tomó este discurso, marcado por los neoexpresionismos de origen centro-europeo, influyeron tres muestras que se realizaron en Madrid, entre 1983 y 1984: *Italia. La Transvanguardia*, *Tendencias en Nueva York* y *Origen y Visión*.

En 1983 se pudo ver, en la Sala de Exposiciones de La Caixa madrileña, la exposición *Italia. La Transvanguardia*, con la participación de Sandro Chía, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria, Nino Lomgobardi, Mimmo Paladino y Ernesto Tatafiore. La plana mayor del transvanguardismo.



Enzo Cucchi, *Hecho en la oscuridad del Mediterráneo*, 1983, pintura al óleo y leña sobre tela, 230 x 300 cms.

También en este año, se realiza en el Palacio de Velázquez del Retiro, comisariada por Carmen Giménez, la muestra *Tendencias en Nueva York*, con obras de Eric Fischl, Keith Haring, Bryan Hunt, Bill Jensen, Robert Moskowitz, Susan Rothenberg, David Salle, Kenny Scharf, Julian Schnabel y Donald Sultan. Todos ellos nuevos expresionistas figurativos en su manejo de la pintura, exceptuando a Keith Haring que está ubicado en el campo muy particular del *graffiti*. En el catálogo de la exposición, Calvo Serraller la califica de «vuelta apasionada a la pintura, a la subjetividad y a la franqueza expresiva más rabiosamente anti-académica que hoy se puede apreciar en todo el mundo» y señala la influencia «del expresionismo abstracto, de la figuración neoyorquina de los cincuenta, del Pop y del conceptualismo, por no hablar de la dialéctica generada por otras tendencias antitéticas, como la del minimalismo»³⁸¹.

El año 1984 es asombroso por el número de exposiciones colectivas que se realizan. Es digna de mención especial, la ya citada, *Origen y Visión*, por su incidencia sobre el panorama de la pintura contemporánea del entorno madrileño que nos ocupa, que se exhibió en el Palacio de Velázquez del Retiro.

³⁸⁰ *Id.*, pp. 65-66. «El nuevo artista transconceptual juega con nuevas fuerzas; pretende simplemente seducir mediante la propuesta estratégica (...) de motivos y temas capaces de tender una celada a la pasión (...) del otro. Y, por tanto, tampoco es ya posible la narración. Ni el lirismo, ni la imaginación, sólo ocasionalmente, como resultado en periferia de una aventura que se juega subterráneamente, nunca a la luz expositiva. (...) En ese sentido, bien podría darse el honroso título de “pintura -fuerza” para apostillar que para el Transconcepto la pintura no es cuestión ya de representación (...) sino de *pathos*.».

³⁸¹ Francisco Calvo Serraller: «El fruto de la experiencia», *Tendencias en New York*, Madrid, 1983, sin página.

Comisariada por Christos M. Joachimides, reunió a la llamada nueva pintura alemana, los *Nuevos Salvajes*, centrándose en los pintores que trabajaban en Berlín, Colonia y Hamburgo. Participaban: George Baselitz, Werner Büttner, Peter Chevalier, Doukoupil, Dieter Hacker, Hödicke, J. Immendorff, Ansel Kiefer, Per Kirkeby, B. Koberling, Marcus Lüpertz, H. Immendorff, A. Oehlen, A. R. Penck y V. Tannert. Esta muestra pretendía «detectar y comprender ciertas influencias de este movimiento dentro de la joven pintura española» intentando relacionar a los pintores alemanes con los españoles³⁸².



Peter Chevalier, *Perro con carreta*, 1984, pintura al óleo sobre tela, 250 x 200 cms.

Como hemos comentado, estas tres muestras marcaron profundamente a nuestra “Constelación Transconceptual”, sobre todo las dos que tenían un carácter más neoexpresionistas: *Tendencias en Nueva York* y *Origen y Visión*. Las imágenes que mostraban fueron las culpables del abandono de las posturas iniciales, presentes en 1980 o *Nuevas Figuraciones* -de tendencias más líricas- en favor de una pintura agresivamente expresiva, gestual y matérica. A partir de la mitad de la década, la duda reinante en la etapa anterior y el espíritu de ruptura con la ética heredada que generó el torbellino de pasión expresionista, con su retorno a la naturaleza y a mitologías inmediatas, comienza su declive, moviendo el péndulo hacia la primacía del orden y la razón. Ya en la *III Muestra de Arte Joven* de 1987 se incorporan las instalaciones y hay un ascenso llamativo de la escultura en detrimento de la pintura. En las dos ediciones anteriores la relación entre escultura y pintura era de 9 a 41; es decir, el 22%. En esta ocasión es de 14 a 16, un 87%. Tampoco hay rastro

³⁸² Carmen Giménez: Prólogo de *Origen y Visión*, Madrid, Ministerio de Cultura y Fundació Caixa de Pensions, 1984, sin página.



Lám. no. 2, Susan Rothenberg, *Tres más uno*, 1981-1982, técnica mixta sobre tela, 223 x 239 cms.

ya de los neoexpresionismos y de la Transvanguardia. No es un hecho casual, simplemente refleja el movimiento del mundo del arte internacional, encaminado hacia el florecimiento del objeto y el rechazo de la pintura, que ya se había hecho evidente en la relevancia que habían tenido la escultura y la instalación en la Bienal de Venecia y en la Documenta de 1987, e incluso en el mismo ARCO 87³⁸³. Una muestra más de todo esto es la exposición que el Círculo de Bellas Artes monta sobre la obra de Ceccobelli y Levini en *Los Nuevos Romanos*.



Mimmo Paladino, *Alegoría*, 1983-1984, mixta sobre tela, 200 x 300 cms.

En las postrimerías de la década, los nuevos derroteros se encaminaban aceleradamente hacia un enfriamiento de la paleta y un deslizamiento hacia posiciones posmodernas, siguiendo la estela del mercado internacional, y dejando a la pintura en el camino.

Todo lo anteriormente expuesto nos lleva a la conclusión de que los vaivenes del mercado del arte son determinantes para la realización de unas prácticas artísticas u otras, a la vez que para la supervivencia de los artistas. Nuestras pintoras se vieron favorecidas, en el momento de su aparición, por la existencia de un mercado que demandaba pintura e, igualmente, la desaparición de esta demanda se convirtió en un factor importante para que muchos pintores, en general, se vieran alienados del mercado, entre ellos parte de las mujeres de las que nos ocupamos. Sin embargo, no consiguió que cesaran en su empeño por continuar con su labor creativa.

³⁸³ José Manuel Costa: «III Muestra de Arte Joven», *ABC*, Madrid, 2 de julio de 1987, p. 125.



Lám. no. 3, Keith Haring, *Sin título*, 1982, acrílico sobre tela, 250 x 250 cms.

LA PINTURA EN FEMENINO

*La pintura es, más directamente que cualquier otro arte,
una afirmación de lo existente, del mundo físico, al que ha
sido lanzada la humanidad (...). Pintar hoy es un acto de resistencia
que satisface una necesidad generalizada y puede crear esperanza.*

JOHN BERGER

Este apartado está destinado al análisis de las poéticas que desarrollaron las pintoras en las que nos centramos en esta tesis, así como en hacer un sucinto recorrido -en base a los respectivos currículum- por sus trayectorias, en el periodo comprendido entre los años 1980 y 1990.

No se trata aquí de hacer una tesis sobre la obra de cada una de las artistas, sino que éstas nos interesan como “grupo”. Debemos puntualizar que, cuando nos referimos a estas pintoras como “grupo”, no queremos decir que funcionaran en conjunto, con un programa o manifiesto artístico común; cada una de ellas llevaron a cabo una poética individual, pero consideramos que existen -de cara a nuestra investigación- lazos de unión entre ellas, estructurados básicamente por su condición femenina y por haber elegido un lenguaje plástico pictórico próximo a los neoexpresionismos y a las corrientes neo-vanguardistas que impregnaban la etapa en la que de la que nos ocupamos, así como -salvo alguna excepción- por el hecho de haberse introducido en el mercado del arte en un mismo momento histórico y pertenecer a una misma generación.

Hacemos, también, hincapié en que nuestra pretensión no es establecer juicios subjetivos sobre los discursos plásticos de estas pintoras, sino hacer un documento descriptivo -lo más objetivo posible- de dichos discursos, basándonos para ello -fundamentalmente- en la opinión de la crítica y en la información de primera mano que las artistas o las familias nos han facilitado, con la finalidad de hacer una descripción del paisaje femenino del arte de los ochenta madrileño y dar los datos suficientes para demostrar su cantidad, calidad, continuidad y solidez.

Por último, en relación a la agrupación que hemos realizado, queremos precisar que se ha basado en el factor que -a nuestro juicio- les une de forma más radical.

EL SÍMBOLO: LA PINTURA COMO RE-CONOCIMIENTO

Etimológicamente, símbolo viene de la palabra griega *syn-tobalein*³⁸⁴; y significa “ir juntos”, “arrojarse juntos”, indicando el despertar conjunto del consciente y del inconsciente.

Este concepto de símbolo es el que me ha llevado a unificar bajo este epígrafe a Iraida Cano, Ana Díaz, Menchu Lamas, Ana Mazoy y Lita Mora, teniendo en cuenta el hecho de que -desde mi punto de vista- hicieron uso de la simbología en el mismo sentido que lo hace Gadamer -que atiende al significado griego de símbolo como “tablilla de recuerdo”³⁸⁵, como referencia a un significado que se tiene que conocer previamente. El arte simbolizaría un fragmento vital, sería la media tablilla que promete plenitud al unirse con la otra mitad. Según Gadamer, la esencia común del arte sería ese mensaje de integridad, de vuelta a la unidad perdida³⁸⁶. Lo simbólico remite y hace presente: re-presenta el significado, con lo que esto significa en el sentido de estar en lugar de y ser en lugar de.

Un símbolo no es alegoría, ni metáfora, ni signo, ni mera convención; no expresa un significado unívoco y convenido. Más bien es un estímulo capaz de trasladar a quien lo percibe desde el plano fenomenológico al de lo absoluto e inamovible. El símbolo despierta el consciente y el inconsciente, nos revela a nosotros mismos en nuestra totalidad.

El grupo de pintoras al que hace referencia este apartado enfocaron su trabajo desde un punto de vista que podríamos denominar chamánico, intentando establecer un puente entre lo cultural y lo natural. Buscaron la vuelta al origen, reencontrarse con la Naturaleza, lo que iría unido al reencuentro con la naturaleza humana, con la parte salvaje que el individuo lleva dentro de sí. En definitiva, defendían el lado salvaje del arte. Y lo buscaron.

Los medios plásticos con que lo hicieron mantienen ligeras diferencias. En general – la excepción es Cano- hacen un uso de colores planos -frecuentemente puros, de contrastes agresivos- unido a iconografías de trazado fuertemente estilizado, que remiten a arquetipos. Quisieron explorar el inconsciente colectivo, y lo hicieron siguiendo patrones que mantienen -como es lógico- matices distintos. Cano convirtió en base de

³⁸⁴ *Syn* significa juntos, unión, uniformidad. *Tobalein* significa arrojar, lanzarse.

³⁸⁵ Hans-Georg Gadamer: *La actualidad de lo bello*, Barcelona, 1996. El anfitrión regalaba a su huésped una tablilla, y la rompía en dos, una parte era para él y la otra mitad para el huésped. Así, si un familiar del huésped volvía pasado el tiempo, podrían reconocerse juntando las tablillas, pp. 83-84.

³⁸⁶ *Id.*, p. 86.

sus investigaciones plásticas la visión del mundo de la cultura Maya; en otros casos esta visión primitiva se zambulló en raíces culturales más próximas -Díaz, Lamas y Mazoy- produciendo imágenes estilizadas -ajenas por completo a cualquier realismo- donde lo animal y lo humano se confundían. Por último, Mora llevó a cabo este *retorno*, primero a través de imágenes de referencias tribales y, posteriormente, utilizando mitologías variadas, como la griega o la que tiene su origen en el periodo medieval.

Tras esta somera introducción a sus poéticas, se hace evidente que las pintoras de las que se ocupa este apartado mantenían entre sí poderosos nexos de unión, que puede ser resumido en uno fundamental: entender el arte como posibilidad de reconocernos a nosotros mismos.

*De vez en cuando
camino al revés:
es mi modo de recordar.
Si caminara sólo hacia adelante,
te podría contar
cómo es el olvido.*
HUMBERTO AK'ABAL



Iraida Cano, *¿Nevará sobre Venecia?*, 1983, óleo sobre tela, 350 x 280 cms.

Iraida Cano estuvo presente en el mundo del arte madrileño durante toda la década de los ochenta, pero no realizó su primera exposición individual en Madrid hasta 1990. Este hecho se unió a sus frecuentes estancias en el extranjero -lo que, por otro lado, probablemente contribuyó a su nula presencia en las convocatorias institucionales destinadas a la promoción del arte joven- y ambos factores podrían estar en el origen de la baja repercusión que su obra tuvo en los medios en general. Por otro lado, este afán viajero de la artista marcará el desarrollo de su obra. En relación a sus viajes, matiza Cano:

Estaba más pendiente del desarrollo de la obra en el taller. Me presenté a algunas convocatorias, pero enseguida lo sentí como un derroche de tiempo y energía. Me atraían más las convocatorias en el extranjero por la oportunidad que te brindaban de viajar y conocer a más artistas, así como de visitar nuevas galerías y museos. Luché por estas ayudas de viajes y becas³⁸⁷.

En los inicios de la década -1983- marcha a Londres a cursar un Máster en Pintura en el St. Martin's School of Art, y permanecerá allí hasta finales de 1984. En el transcurso de este Máster realizó una investigación sobre la simbología del color, que influirá en todo su discurso de la década de los ochenta³⁸⁸, además -lógico, por otra parte- de hacerlo en las pinturas que realizó en su estancia en Londres. Son obras, las de esta etapa, con un lenguaje plástico barroco, que se enmarca en la pintura abstracta de grandes formatos, con trazos movidos y de resonancias agresivas, cargados de gestualidad, con fuertes contrastes de

³⁸⁷ Declaraciones de Iraida Cano a Ana Díaz en entrevista personal, Madrid, 28 de diciembre de 2009.

³⁸⁸ *Ib.*

color y luz, como se manifiesta en la pieza al óleo *¿Nevará sobre Venecia?*, así como en *Complementarios I. La luz* o *Complementarios VI. El punto y la línea*. En esta etapa, el lenguaje de Iraidá Cano es deudor de la *action painting* y de otras influencias -confesadas por la propia artista- como la de Klee, Kandinsky, Albers e Itten, además de la de su profesor en el Máster, Gary Wragg³⁸⁹. Una pintura llena de fuerza, pero que aún está buscando su camino personal.

En busca de este camino personal, Iraidá Cano traslada de nuevo, en 1985, su residencia fuera de España, en esta ocasión a Austria, donde asiste en la Academia de Salzburgo, al taller Del dibujo a la acción de Wolf Vostell. En relación a esta experiencia, comenta:



Iraidá Cano, *La Diosa Blanca I*, (detalle), 1989, pintura al óleo sobre tela, tríptico, 180 x 420 cms.

Vostell me enseñó a apreciar la “acción” y a entender el movimiento Fluxus. Así como el cuerpo humano en el arte, bajo su mirada³⁹⁰.

En el año 1986 hará un viaje crucial para el desarrollo de su obra durante la etapa que analizamos. Con una beca del Ministerio de Cultura de Guatemala viaja a este país³⁹¹. La estancia guatemalteca la permite descubrir y estudiar a fondo la cultura Maya, que la deja impactada:

³⁸⁹ *Ib.*

³⁹⁰ *Ib.*

³⁹¹ *Ib.* Cano eligió este país por los vínculos familiares que tenía con él. Su padre nació allí y su abuela le contaba continuamente historias de Guatemala.

Me influyó la cultura Maya: epigrafía, escultura, vegetación, los templos, la simbiosis de éstos con la selva del Petén. Llevaba siempre conmigo mi cuaderno de apuntes, ya fuera dentro del museo Popol-Vuh, donde tuve acceso a todos los libros, o subiendo en una lancha por el río Usumacinta³⁹².

Intuye que las culturas aborígenes pueden abrirle un camino en su búsqueda de un lenguaje plástico personal y se dedica a investigarlas, realizando estudios sobre la epigrafía maya en un curso sobre Textiles y Simbología, en el Museo Popol-Vuh y en el Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (C.I.R.M.A.).

Después del descubrimiento de la cultura Maya, Iraida Cano se deslizará desde el campo de la abstracción gestual, que hasta ese momento había sido su lenguaje, hasta la referencialidad, pero una referencialidad ligada absolutamente al arte Maya.

Todo lo que la pintora absorbió en su estancia en Guatemala lo fue digiriendo y asimilando, encerrándose en el estudio durante un periodo que durará hasta 1988, cuando considera que la obra está ya madura y tiene la suficiente solidez como para enseñarla³⁹³.

Este cambio, crucial en su trayectoria de los ochenta, lo hace Cano de forma gradual. Como ejemplo de obras de transición podemos citar los dibujos de la serie *La Diosa Blanca* de 1989, o la pintura al óleo *Diosa Blanca I* (1989), donde aún está presente la abstracción y el gestualismo del trazo, pero en una composición donde el espacio vacío comienza a adquirir importancia. Son trabajos que suponen, no sólo un cambio radical en relación al lenguaje de Iraida de primeros de los ochenta, sino el encuentro de una manera de expresarse propia y madura. En esta etapa Iraida Cano «se debatía entre la seducción del color, blanco/negro/ocre claro, y la ambigüedad de las formas, casi aladas»³⁹⁴. Las obras transmiten un aire «entre lírico y desafiante»³⁹⁵ que denota una mirada interior llena de misterio. En las pinturas de esta época, abstracciones de carácter austero y tonos bajos, casi pasteles, aún quedan restos del gesto, pero decantándose hacia el lirismo.

Dentro de este mismo año, termina esta fase evolutiva, para llegar a un lenguaje cada vez más austero, donde el espacio vacío cobra, definitivamente, importancia. Ese espacio se ve dividido por formas de referencias figurativas que, sin embargo, no lo rompen, al estar construidas con líneas que son unas veces más oscuras y otras más luminosas que el color del espacio que las circunda. Las obras de Cano muestran un concepto formal cada vez más sintético, que es deudor claro de la iconografía maya. Ejemplos de este nuevo lenguaje, en el final de la década, son las piezas *Tikal* y *Animales zoomorfos de Quiriquá I*, ambas pintadas entre 1988 y 1989.

Cuando, en 1990, consigue hacer su primera exposición individual, la influencia maya es total. La muestra la realiza en la, recién estrenada, Sección de Arte Contemporáneo y de Vanguardia de Fernando Durán. Con el título general de *Iraida Cano. Los Mayas*, presentó siete grandes dípticos, (280 x 150 cms.), de formato vertical, trabajados con óleo y tierras, entre ellos los citados *Tikal* y *Animales zoomorfos de Quiriquá I*, además de algunos dibujos de la serie *La Diosa Blanca*, llenos de gran sutileza poética. En estas obras está presente toda la mitología maya: Petén, Tikal, Quiriguá, los dioses Itzan, Ná, Kinich, Ahau o Ah Mun.

³⁹² *Ib.*

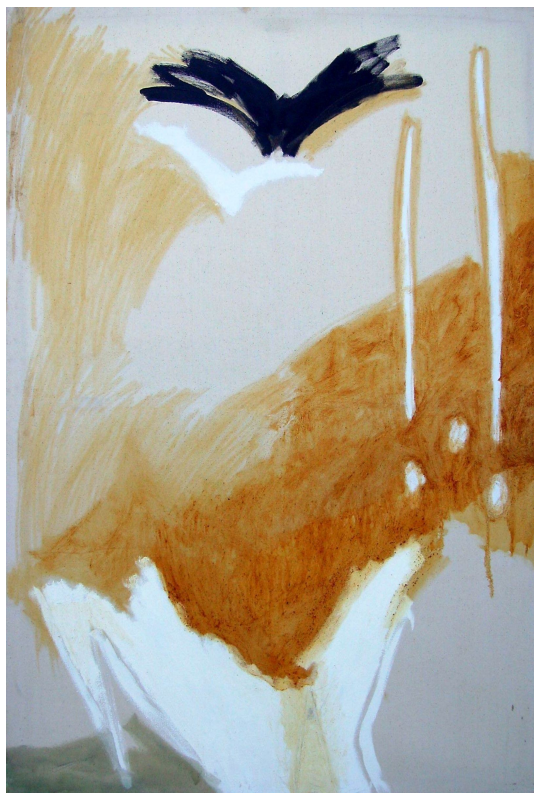
³⁹³ *Ib.* Así describe la pintora este periodo de intenso y solitario trabajo: «Luego todos esos apuntes los desarrollaba en el estudio, encerrándome durante muchos meses. Salía para ver exposiciones, esos sí, pero era celosa de enseñar mi trabajo hasta que no estuviera “terminado”».

³⁹⁴ Tomás Paredes: «Iraida Cano, con la mirada de los mayas», *El Punto de las Artes*, Madrid, 30 de mayo-5 de abril de 1990, p. 5.

³⁹⁵ Adolfo Castaño: «Las otras miradas», *ABC de las Artes*, Madrid, 29 de diciembre de 1988, p. 117.

Con este mundo simbólico construye una iconología propia³⁹⁶.

Los colores que usa son los mismos que la tradición Maya utiliza para representar la Tierra, en forma de cuadrilátero: al norte el blanco, al sur el amarillo, al este el rojo y al oeste el negro. Así mismo existe un paralelismo entre el desarrollo plástico de la cultura Maya -que evolucionó en dos vertientes, una barroca y otra más sobria-, y la obra de Iraida, que a su vez, se plasma en unas ocasiones, en obras más barrocas, donde los fondos están muy trabajados, mientras que en otras, se limita a un fondo monocromo y superpone siluetas totémicas, de animales o dibujos mayas, «planteando un espacio complejo» que recuerda a «Schnabel o David Salle»³⁹⁷.



Iraida Cano, *La Diosa Blanca I*, (detalle), 1989, pintura al óleo sobre tela, tríptico, 180 x 420 cms.

Termina la década presentando, en 1990, bajo el epígrafe de *Ruinas Mayas*, una muestra de dibujos, en el Museo Herbergen Ublacker-Haüsl, en Múnich. Como el título manifiesta, Cano sigue embarcada en los temas mayas. Las imágenes se inundan de templos, zoomorfos, pirámides, escalinatas,..., construidas con un sabio y exquisito tratamiento del color. Los formatos son verticales, de tamaño mediano, trabajados con óleo, grafito y carboncillo, llevando a cabo una interpretación de la cultura maya «con un sentido de absoluta modernidad»³⁹⁸.

³⁹⁶ Tomás Paredes, *op. cit.*, p. 5.

³⁹⁷ Juan Manuel Bonet: «Iraida Cano», *ABC*, Madrid, 12 de abril de 1990, p.107.

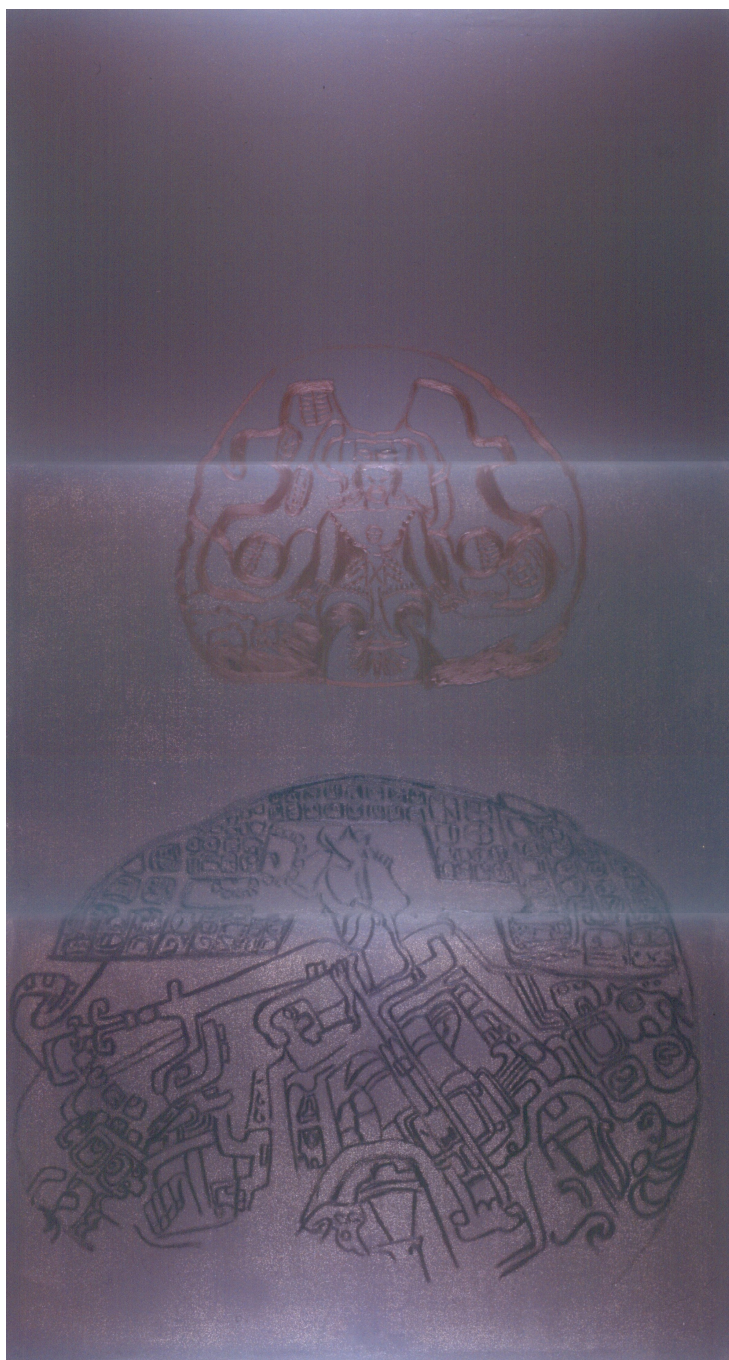
³⁹⁸ Tomás Paredes: «Iraida Cano, desde las "Ruinas Mayas"», *El Punto de las Artes*, Madrid, 15-21 de junio de 1990, p. 21.

Iraida Cano, ya en el 2009, al echar la mirada hacia atrás, habla así de esta etapa de su obra:

Fue una década de intensa dedicación y estudio, por lo que la valoro de una forma muy positiva (...).
Aún ahora me gusta revisar aquellos apuntes tomados en bibliotecas y en los diversos talleres³⁹⁹.

A partir de los noventa, la pintora ampliará su actividad artística hacia otras áreas, elaborando obras con cerámica e insistiendo más en la instalación y en actividades artísticas relacionadas con la naturaleza y con el *land art*.

³⁹⁹ Declaraciones de Iraida Cano a Ana Díaz en entrevista personal, Madrid, 28 de diciembre de 2009.



Lám. no. 4, Irida Cano, *Animales zoomorfos de Quiriguá*, 1988-1989, pintura al óleo sobre lino, tríptico, 280 x 150 cms.

Cada nueva pincelada cuenta tu historia de una manera más despiadadamente veraz de lo que nunca podrían hacerlo las palabras, puesto que las palabras son algo que uno puede elegir. Pero cuando uno pinta, no elige la manera en que pinta o modela o da forma a algo. Está forzado a hacerlo de una manera determinada porque en eso se refleja tu propia naturaleza: es entonces cuando puedes reconocer lo hecho como auténtico y dejarlo tal cual.

SEAN SCULLY

Ana Díaz se inicia en el mundo del arte madrileño en el año 1985, al ser seleccionada por Miguel Fernández-Cid para la muestra de *Punto. Artistas Jóvenes en Madrid*, que tenía la intención de presentar una selección de artistas cuya obra se caracterizara por la individualidad de sus poéticas⁴⁰⁰. En los trabajos que presentaba ya estaban presentes los rastros de Matisse, Picasso, Penk y del graffiti⁴⁰¹.

Desde su primera muestra individual en la Casa Municipal de la Cultura de Alcobendas, en el año 1986, realiza un trabajo enmarcado en las corrientes neoexpresionistas, con iconografías duras -cuchillos, sierras, espadas, lanzas y dientes- y un uso agresivo del color. Es una pintura fuertemente enraizada en el grupo *Cobra*, que consiguen construir un mundo angustiado y expresivo. El hecho de que su discurso de aquellos momentos coincidiera con lo que el mercado demandaba fue pura casualidad, ya que Ana Díaz siempre ha llevado su trabajo de espaldas a las modas, circunstancia que, sin lugar a dudas, no le ha favorecido de cara a su presencia en el mercado. De hecho, participó en los ochenta en algunas muestras de importancia, pero como indica Miguel Fernández-Cid, su ritmo de trabajo nunca se adecuó al ritmo que exigían los tiempos⁴⁰².

El planteamiento general de su discurso plástico, durante la década que analizamos, se ve explicitado con rotundidad en las declaraciones que Ana Díaz hizo en su momento:

Me veo obligada a obviar la pintura que desearía hacer, para amar la que hago. En ocasiones, el arte debe ser una bofetada. No sé si consigo o no mi propósito, sólo tengo claro de dónde tengo que partir⁴⁰³.

⁴⁰⁰ Miguel Fernández-Cid: «Opciones individuales», *Punto. Artistas Jóvenes en Madrid*, Edificio de la Lonja de la Casa del Reloj, Madrid, 1985. «Se ha tratado no sólo de reunir un grupo de obras con calidad sino también lo suficientemente distintas entre sí como para que pueda hablarse de tantos caminos como artistas: frente a las afinidades, siempre acechantes tratándose de artistas jóvenes, el tono particular, las individualidades», p. 1.

En *Punto* del año 1985 coincidieron: Ana Díaz, Pilar Insertis, Sofía Madrigal y Elena Del Rivero.

⁴⁰¹ Miguel Fernández-Cid: «Ana Díaz», *Punto. Artistas Jóvenes en Madrid*, Edificio de la Lonja de la Casa del Reloj, Madrid, 1985, p. 18.

⁴⁰² Miguel Fernández-Cid: «La pintura difícil», *Ana Díaz. Movimiento interior*, Sala de Exposiciones de la Diputación de Toledo en Sta. María de Melque, Toledo: Diputación Provincial, p. 6.

⁴⁰³ Margarita de Lucas: «De una conversación con Ana Díaz», *Ana Díaz*, Galería Edurne, Madrid: Galería Edurne, 1988, sin página.

En estos primeros momentos, Miguel Fernández-Cid dice de la obra de Ana Díaz que está llena de ironía sarcástica y corrosiva⁴⁰⁴. Partiendo en su orígenes de un interés centrado en Matisse, desarrolla este gusto por el color matissiano hacia áreas que están en las antípodas del lado amable de la pintura, con un uso del color apasionado y tormentoso. Las imágenes que construye son sumamente agresivas: seres humanos comiéndose entre sí, o a animales vivos: la comida como tema de fondo -en su sentido destructivo- será uno de sus temas preferidos durante unos años. Esto se hace patente al contemplar obras como *¿Monstruo del más acá venido?*, *Makbara* o *Abbadón*, todas del año 1985. Destaca -desde la citada muestra individual en la casa de Cultura de Alcobendas- por un lado, el interés por la composición, lo que distancia la obra del *graffiti* y, por otro, el amor por lo matérico. Estas dos características permanecerán a lo largo de su trayectoria, más allá del periodo que analizamos. Díaz lleva a cabo su acercamiento a la pintura desde un punto de vista que tiene sus raíces más en el arte europeo que en el americano.



Ana Díaz, *Abbadon*, 1985, técnica mixta sobre madera, 200 x 200 cms.

En ese mismo año -1986- realiza su primera exposición individual en una galería comercial, en la madrileña Edurne⁴⁰⁵. Se muestran en esta exposición obras sobre madera, cartulina o cartón, trabajadas con acrílico y *collage*, que podrían ser clasificadas entre la *action painting* y el expresionismo. A pesar de ser una obra temprana, Ana Díaz realiza una pintura «que señala a alguien con una plena conciencia del medio pictórico, de los factores que lo hacen posible para, desarrollándolos tratar de formular una voz propia»⁴⁰⁶. Las obras de este periodo destacan por el color, la materia y el ritmo, como se hace patente, por ejemplo en,

⁴⁰⁴ Miguel Fernández-Cid: «Ana Díaz», *Ana Díaz-Pinturas*, Casa Municipal de la Cultura, Alcobendas, 1986, sin página.

⁴⁰⁵ La galería acababa de recuperar su nombre como Galería Edurne, después de un breve funcionamiento bajo el de Arte en Europa.

⁴⁰⁶ Miguel Logroño: «Ana Díaz», *Diario 16/Guía-Arte*, Madrid, 22 de noviembre de 1986, p. 11.

en la serie *Era Nuclear* (1986) o en la pieza *A Yukio*, (1986). El discurso sigue la tradición del grupo *Cobra*, presente en sus figuras torturadas y en la «agresiva explosión de materia y color»⁴⁰⁷, con una personal mezcla de control e impulso, agresividad y preciosismo, que evidencian un juego con el azar, como la misma pintora expresó:

...Sí, es exactamente eso, buscar en el azar la satisfacción de una necesidad no consciente⁴⁰⁸.



Ana Díaz, *Banquete con bodegón*, 1987, técnica mixta sobre madera, 192 x 291 cms.

Los colores conviven y se gritan: rojo, verdes, amarillos, blancos, marrones o negros se extienden por toda la superficie, con una mezcla de ritmos alocados y acompasados, buscando el contraste, en un intento de manifestar «la naturaleza humana primera, (...), la unión con lo de siempre, lo más remoto y propio del hombre, y por todo ello, su unión con las artes primitivas, mágicas por su lenguaje puro, por sus elementos fuertes, auténticos»⁴⁰⁹. Los títulos de estas obras manifiestan ya sus intenciones: los personajes se devoran unos a otros, en una orgía de destrucción; con razón, ya en el año 1985, Ana Díaz decía:

No creo en las tesis platonianas (...) del arte como engaño. Mi pintura quisiera ser dionisiaca: vida-muerte, creación-destrucción. (...) Extraer la verdad del interior. (...) Poner en relación materia y espíritu, vida y arte. (...) Como decía Klee: el tronco del árbol⁴¹⁰.

Paralelamente a los trabajos sobre tela o madera, a partir del año 1986, realiza varias series de trabajos sobre papel, cartulina o cartón, como *Pescando* y *Vegetariano*, ambos de 1987. En estos trabajos, generalmente de pequeño formato, sigue el mismo discurso regido por el sentimiento y el azar, buscando el encuentro de este último y la necesidad.

En el año 1987, Ana Díaz ya ha afirmado y personalizado su lenguaje, que puede ser definido formal y técnicamente por «su preciosismo cromático y regeneracionismo de los valores puramente pictóricos -mimo por la composición y la forma, delectación por la materia pictórica en sí y la textura, por las

⁴⁰⁷ Fernando Huici: «Ana Díaz, equilibrio ardiente», *El País*, Madrid, 28 de noviembre de 1986, p. 15.

⁴⁰⁸ Margarita de Lucas, *op. cit.*, sin página.

⁴⁰⁹ Juana Vera: «La Era Nuclear de Ana Díaz», *El Punto de las Artes*, Madrid, 21-27 de noviembre de 1986, p. 8.

⁴¹⁰ Ana Díaz: «Mis referencias», *Ana Díaz*, Galería Edurne, Madrid: Galería Edurne, 1988, sin página.

incrustraciones, por la ensambladura de la ironía y la complacencia conceptual (...) y por un generoso alarde de fidelidad a los valores comunicativos de la plástica»⁴¹¹.

En 1988 es seleccionada por Miguel Logroño para *Acta 88*, exposición que se realizó en el Palacio de Velázquez del Retiro madrileño, y que pretendía reunir las mejores primeras exposiciones realizadas en la temporada madrileña⁴¹². Las obras de este final de década -construidas con técnica mixta sobre materiales diversos, llevan títulos relativos a la comida -*Banquete con bodegón*, *Que aproveche*, *Merienda campestre* o *El basilisco desayuna*- y siguen estando repletas de una ironía ácida estimulante. Es un universo construido con una iconografía muy especial: ratas, escorpiones, moscas y langostas, que hace referencia al ser humano y su finitud: todos vamos a ser comidos, «devorados por alguien. En primer lugar por nosotros mismos»⁴¹³.

No obstante, existen también pequeños oasis líricos en estos cuadros, situados en los paisajes y los objetos pintados que hay en algunas de ellos -como en el caso del cuchillo, en *Banquete con bodegón*- pero, sobre todo, este lirismo se presenta -de forma inesperada hasta este momento- en una serie de obras de pequeño formato, realizadas la mayoría sobre cartulina o papel, respecto a las que la autora declaraba que eran «un contrapunto, casi una terapia que empleo como respuesta a una necesidad psico-física, quizás orgánica y que me relaja de la tensión que genera el desarrollo de una determinada actividad expresiva»⁴¹⁴.

La obra se aleja de la Transvanguardia en muchos sentidos, el más patente, como observa Pablo Jiménez⁴¹⁵, es que todo parece «demasiado bien pintado», todo está «demasiado en carne viva para contemplarlo con sosiego». Es una obra personal que deja al espectador desprevenido y desamparado ante un sentimiento que sólo es un juego de la pintura, jugado con imágenes donde hay cuchillos, ratas, gallinas, retratos, comida; entre unos colores que no se resignan a ser excesivamente puros, y una materia táctil y rugosa, viscosa a veces. Todos estos elementos en batalla continua entre sí, de forma dolorosa y densa, bastante barroca. Una obra que «nunca se resignó a ser sólo pintura», y en la que «el sentimiento» no se resigna «a ser sólo lo sentido»⁴¹⁶.

Ya cuando la década expira, la obra se serena y pierde agresividad. Ana Díaz, en la lucha latente en su discurso entre agresividad y lirismo, se decanta, cediendo el paso a «la seducción sideral de la materia y el lirismo espiritual»⁴¹⁷. En las obras que presenta en el año 1988 en la FIAC parisina ya se palpaba esta evolución.

El discurso de Díaz, en esta etapa, adquiere una mayor simplicidad y aparecen nuevas texturas y materiales, como celulosa, arenas ferrosas, veladuras del cola, junto al *collage* -representado en figuras recortadas y pegadas- además de la utilización de acrílico y temple sobre soportes de madera y escayola. Las composiciones se simplifican, las formas se geometrizan y lo biológico está presente en pequeños *collage* de figuras humanas o animales -*Paseo en el negro* (1989) o *¿Sostienen o se marchan?* (1989)-, dejando aparecer en la obra lo ornamental. Investiga también en los formatos, usando soportes que van desde la forma triangular -*Sentado en el borde* (1989) o *El Péndulo* (1989)- a la circular -*Tragicómico* (1988)- pasando por la semicircular -*El*

⁴¹¹ Luis Alonso Fernández: «Ana Díaz. Recreación de lo pictórico preciosista», *Reseña*, Madrid, no. 186, julio-agosto 1988, p. 186.

⁴¹² En esta exposición participaron también: Melquiades Álvarez, Juan Aroka, Lennie Bell, Evaristo Bellotti, Salomé del Campo, Tom Carr, Rosa Gimeno, Curro González, Alejandro Goneremann, Din Matamoro, Mariano Matarranz, Manuel Paz, Paloma Peláez, Perejaume, Elena del Rivero, Gonzalo Sarasqueta y Juan Suárez.

⁴¹³ Adolfo Castaño: «Materias y lenguajes», *ABC*, Madrid, 14 de abril de 1988, p. 14.

⁴¹⁴ Margarita de Lucas, *op. cit.*, sin página.

⁴¹⁵ Pablo Jiménez: «Desde el otro lado del espejo», *Ana Díaz*, Galería Edurne, Madrid, 1989, sin página.

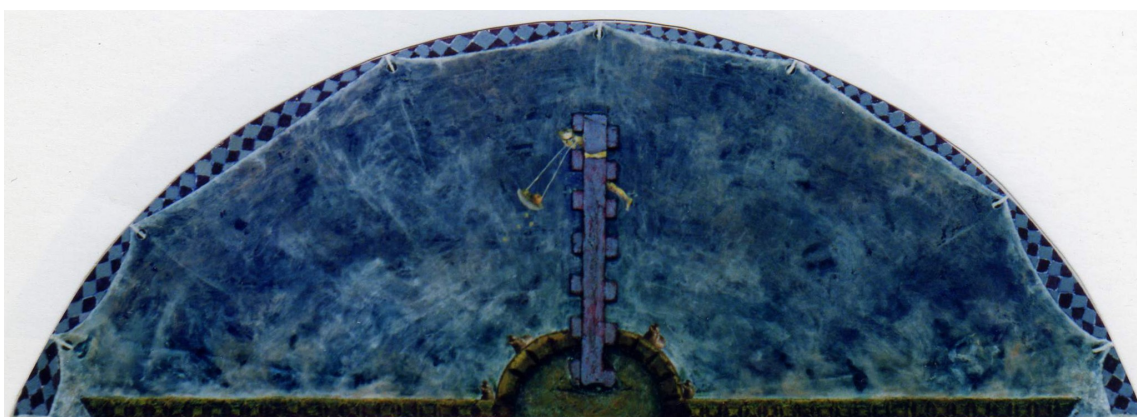
⁴¹⁶ *Ib.*

⁴¹⁷ Tomás Paredes: «Ana Díaz, en su mensaje imperial», *El Punto de las Artes*, Madrid, 1-7 de diciembre de 1989, p. 4.

equilibrista (1989). El color se agrisa notablemente en favor de un mayor protagonismo de la materia y el espacio. Obras como *Tres tristes tigres* o *El Escondite*, ambas de 1989, manifiestan esta decantación por una vía más serena, donde se ausenta lo agresivo.

Es ya una obra con personalidad propia, basada fundamentalmente en el tratamiento que da a la materia, que la aleja del riesgo, bastante extendido, de ser absorbida por la pintura americana. En estos territorios más serenos, mantiene su peculiar dibujo y su atracción por las texturas, pero buscando una mayor economía en el color y composiciones equilibradas, apareciendo el paisaje como «cartografía sideral»⁴¹⁸ que acoge al ser humano, como puede observarse en la pieza *Mensaje desde el silencio* (1990). Esta evolución se lleva a cabo de forma lenta y progresiva, ajena a los saltos repentino, obviando los dictados de la moda, siempre dirigida por la necesidad interior. Ya en el año 1988, Ana Díaz declaraba:

... La moda no me interesa como estrategia a seguir a modo de receta, pues lo mínimo que se debe exigir a un creador en su obra es la honestidad⁴¹⁹.



Ana Díaz, *El equilibrista*, 1989, técnica mixta sobre madera, 70'50 x 200 cms.

En definitiva, lo que está intentando es construir un discurso que trascienda lo evidente en pos de comunicar lo incomunicable⁴²⁰.

Para terminar, diremos que en la obra que Ana Díaz realiza, durante los años ochenta, hay un evidente «enfrentamiento entre lo que se puede y lo que se quiere, pero que este enfrentamiento no supone violencia, sino intensidad, reciedumbre, y una enorme capacidad ecléctica de asimilar el medio, sin ser devorada, pero combatiéndolo»⁴²¹.

La artista utiliza su paso por los ochenta para realizar un viaje que la conduce a ordenar lo que quiere decir y cómo. Javier Olivares describió este proceso de forma muy sintética:

Desde el interior de su estudio, sin olvidar el arte que en el exterior se producía, su pintura ha saboreado el proceso de un cambio. De un expresionismo vivo, que algunos tacharon de agresivo, y de un cierto abigarramiento, Ana Díaz ha llegado a encontrar una cadencia pictórica más sutil y certera⁴²².

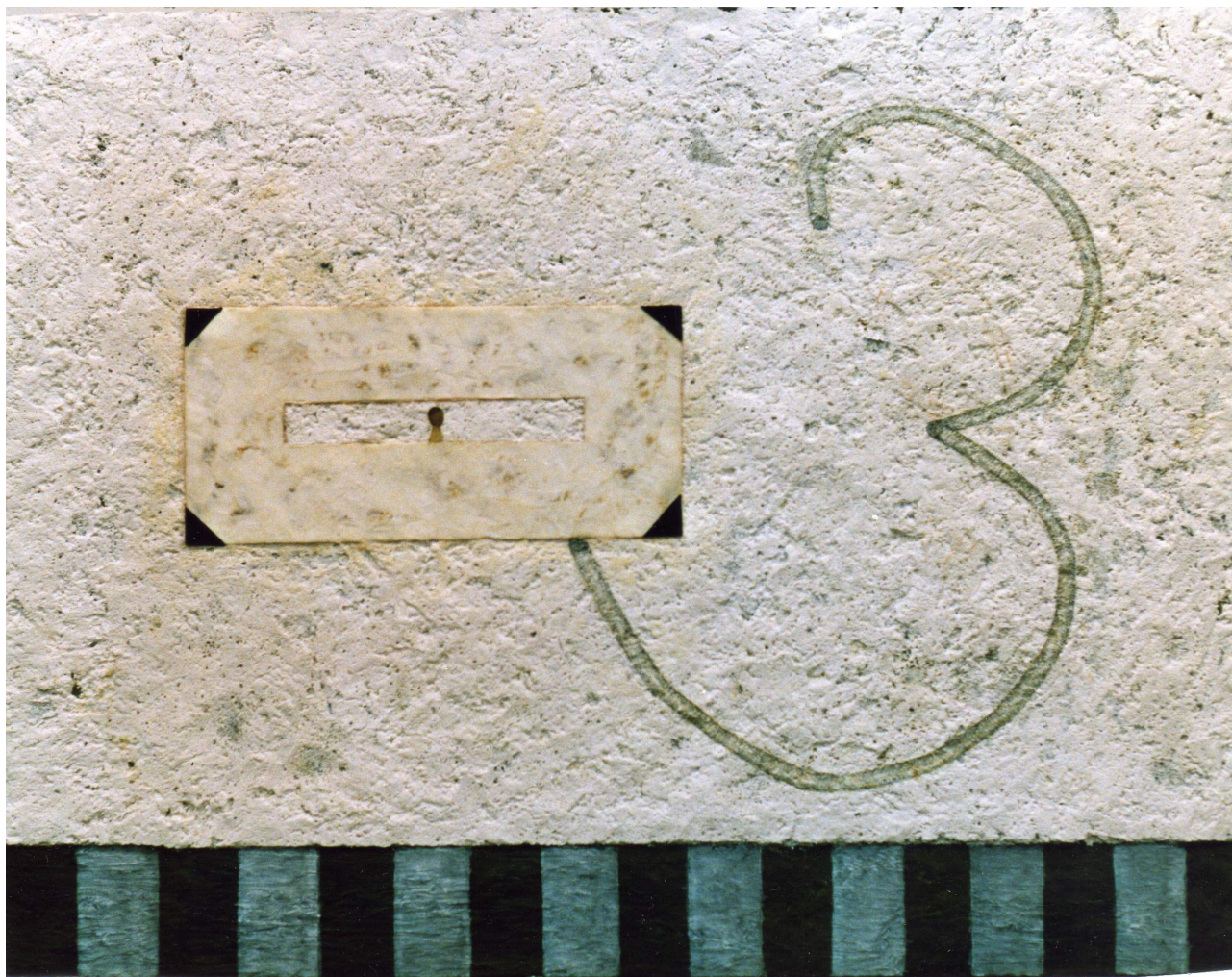
⁴¹⁸ Javier Olivares: «Ana Díaz», *Catálogo Nacional de Arte Contemporáneo Ibérico 2Mil, Seleccionados, Edición 1990-1991*, v. 3, Barcelona, 1990, p. 36.

⁴¹⁹ Margarita de Lucas, *op. cit.*, sin página.

⁴²⁰ Pablo Jiménez, *op. cit.*, sin página.

⁴²¹ Tomás Paredes: «Ana Díaz: Instinto/Pretexto/Civilización», *El Punto de las Artes*, Madrid, 15-21 de abril de 1988, p. 10.

⁴²² Javier Olivares, *op. cit.*, p. 36.



Lám. no. 5, Ana Díaz, *Mensaje desde el silencio*, 1990, técnica mixta sobre madera, 91 x 115 cms.

*Siempre he hecho lo que quería hacer,
nunca he tenido que limitarme.*

MENCHU LAMAS

Dice Antonio Bonet Correa que Menchu Lamas supuso «una ráfaga de aire fresco»⁴²³ en el panorama artístico español, con sus imágenes enraizadas en un mundo iconográfico con raíces profundamente gallegas.

Sus primeras actividades artísticas las realiza en el grupo “Colectivo da Imaxe”, de carácter interdisciplinar y con un nítido contenido conceptual. Las actividades de este colectivo pretendían suscitar una reflexión sobre las imágenes, las formas y los aspectos iconográficos de la cultura gallega. Los otros integrantes del grupo eran Carlos Berride, Antón Patiño y Jorge Agra.

Después de un viaje a Nueva York, junto a Anxel Huete, Guillermo Monroy y Antón Patiño, realizado en 1980, el grupo sintió la necesidad de articular una propuesta colectiva que se plasmó, en el mes de agosto de ese mismo año, en la muestra colectiva *Atlántica*⁴²⁴, realizada en Bayona. Esta exposición marcó de manera importante, no sólo el desarrollo de la pintura gallega durante la década, sino a nivel nacional. En ella, la obra de Menchu Lamas, única mujer presente, fue relacionada con Karel Appel y destacada por su calidad y personalidad⁴²⁵.

A partir de *Atlántica* es cuando el trabajo de Menchu Lamas comienza a ser reconocido. Es, quizá, la pintora que tuvo más presencia en el mercado artístico de los ochenta, tanto a nivel institucional como privado, participando en todas las muestras importantes de promoción oficial de arte joven de la década, fueran nacionales o internacionales.

Si lanzamos una mirada retrospectiva a toda la trayectoria de Menchu Lamas, se evidencia que, desde sus primeros momentos, «su trabajo se articula en torno a una tensión definida por el color»⁴²⁶. Sus obras poseen una potencia inquietante, que proviene, en parte -sobre todo durante el periodo que

⁴²³ Antonio Bonet Correa: «Pintura, figuras, sombras y círculo mágico en Menchu Lamas», *Menchu Lamas*, Galería May Moré, Madrid, septiembre-octubre de 2001, p. 7.

⁴²⁴ Fue una exposición itinerante que terminó su recorrido en 1983, en el Pazo de Xelmirez, en Santiago de Compostela.

⁴²⁵ Antón Patiño: «Bio-Grafismos. Itinerario creativo. Energía simbólica y signos-raíz en Manchu Lamas», *Menchu Lamas. O enigma das Sombras*, Pontevedra, 1997. El crítico Miguel González García escribió: «Menchu Lamas, la única mujer de la exposición, tiene también un grafismo fuerte y un color valiente, quizá sea, como siempre pasa con las mujeres, de lo más audaz en su planteamiento y solución. Me recuerda a Karel Appel», p. 11.

⁴²⁶ Fernando Huici: «Menchu Lamas», *Menchu Lamas*, Sala Durán Lóriga, La Coruña, septiembre de 1986, sin página.

estudiamos- de las imágenes emblemáticas de las que hace uso, pero, no obstante, «su presencia es finalmente subsidiaria del color»⁴²⁷. Efectivamente, un rasgo continuo en la obra de esta pintora, incluso más allá de nuestra década, es la pasión por el color, heredada de Rothko y de los campos de color de la pintura abstracta. En 1984, decía la pintora:

El pintor que más me influyó fue Rothko. El poner un color encima del otro me impresionó; la lucha de los colores. Mis cuadros no tienen nada que ver con Rothko, pero tienen también esa lucha de colores. El color fue lo que más me interesó en pintura (...) con lo que siempre he estado luchando es con el color⁴²⁸.

La obra del periodo que estudiamos, en general, tiene un tratamiento libre y desinhibido, con una ejecución directa y una iconografía primitiva, lejana al positivismo, con claras raíces en el románico gallego y referencias arquetípicas. En cuanto a la composición, «Menchu Lamas convierte en figuras las líneas estructurales del cuadro, de manera que las imágenes rudimentarias y directas no se integran en la composición sino que ellas mismas son la composición»⁴²⁹. Desde sus inicios, el trabajo de Menchu Lamas fue relacionado con la *action painting* neoyorquina e incluido en el área neoexpresionista y de la Transvanguardia, con las que compartía rasgos, como el de *genius loci*.

Las obras de los primeros ochenta se caracterizan por una aplicación -muy gestual- del color en planos y la clara preferencia de la figura sobre el fondo, con una separación entre ambos muy nítida, en composiciones estáticas y simples. Las figuras aparecen, en muchas ocasiones, bordeadas de una gruesa línea negra. Esta separación drástica evolucionará, a lo largo de la década, hacia un diálogo figura-fondo. En los cuadros de los primeros años de los ochenta -1980/1982- realiza ciclos pictóricos basados en objetos cotidianos, como escaleras plegables, tablas de planchar o grandes abanicos esquematizados, con gesto amplio y una fuerte base dibujística. Posteriormente, pasará a usar imágenes de gatos, serpientes -como en *Lúa e Serpe* o *Gato*, ambas obras de 1983- o evocaciones humanas, apareciendo también, en esta iconografía, ciclos lunares, como en *Peixe e Lúa*, (1981), o los nocturnos silenciosos y herméticos de finales de década, en 1988⁴³⁰. La obra del primer lustro va evolucionando a través de una serie de correcciones, de aproximaciones, con un resultado rotundo pero con un punto de desencajo⁴³¹. Es una pintura que mantiene un carácter rudimentario, de factura rápida, muy gestual, con una fuerte tensión entre plasticidad y color. Los temas son una mezcla de poema y emblema. Podemos decir que los cuadros son visiones arcaicas, llenas de poesía: *Man e Serpe* y *Home-Peixe*, ambos de 1984, o *Ducha* (1985), son un buen ejemplo.

En 1982, Menchu Lamas muestra su obra, por vez primera, de forma individual en Madrid, en la Galería Buades, ubicada en el semisótano de Claudio Coello⁴³². A propósito de esta exposición, Calvo Serraller la consideró como una de las pintoras jóvenes de más talento⁴³³. Es aquí donde muestra su serie de abanicos -*Abanico* (1982)- y el emblemático *Peixe e Lúa*, de 1981. Eran obras construidas usando una pincelada gestual y un tratamiento del color agresivo, con tonos ácidos y tintas planas, consiguiendo con todo ello imágenes potentes, siempre en lienzos de gran tamaño; este tipo de formato interesó a la artista desde sus

⁴²⁷ *Ib.*

⁴²⁸ Pilar Comesaña: «Menchu Lamas», *El Faro de Vigo/Artes y Letras*, Vigo, 3 de febrero de 1984, pp. 33 y 37.

⁴²⁹ Aurora García: «Intensidad y síntesis en la pintura de Menchu Lamas», *Menchu Lamas*, Sala Durán Lóriga, La Coruña, 1986, sin página.

⁴³⁰ Antón Patiño, *op. cit.*, p. 20.

⁴³¹ Fernando Castro Flórez: «Huellas del enigma», *Menchu Lamas. O enigma das Sombras*, Pontevedra, 1997, p. 34.

⁴³² Una galería mítica en el entorno madrileño, por la importancia de su papel en la promoción y apoyo del arte vanguardista, por la que habían pasado Carlos Alcolea, José Manuel Broto, Manolo Quejido, Navarro Baldeweg o Eva Loos, entre otros.

⁴³³ Francisco Calvo Serraller: «El instinto y la sabiduría», *El País-Artes*, Madrid, 13 de marzo de 1982, p. 2.

inicios, ya que, como escribe Fernando Castro, «concibe el cuadro como la representación de una danza en la que se sedimentan los designios conceptuales así como las inercias de la mano o las limitaciones del propio cuerpo»⁴³⁴. La misma artista confesó en su momento que buscaba meterse dentro del cuadro⁴³⁵.



M. Lamas, *Abanico*, 1982, acrílico sobre tela, 195 x 162 cms.

A partir de su individual en Buades, se suceden las muestras, tanto nacionales como internacionales. En ese mismo año -1982- es seleccionada por Miguel Logroño para participar en el *Salón de los XVI* y, en 1985, es elegida por el artista norteamericano Donald Sultan, junto a Barceló, Campano, Sicilia y García-Sevilla para la exposición *Cinco Artistas Españoles*, que se celebró en Nueva York en el Artist Space.

De la obra de Menchu Lamas dijo Francisco Calvo, a raíz de su doble muestra madrileña, en el año 1984, en la Sala de la Fundación Valdecilla y en la Galería Buades:

... No había caído (...) en ese embadurnamiento (...) de pinceladas que chapotean en el lienzo a tontas y a locas, sino que mantiene una sólida superposición de capas de colores planos, con contrastes y mezclas definidos, sobre cuyos fondos las figuras, muy poderosas, se recortan con claridad, ocupando convincentemente el espacio⁴³⁶.

En la segunda mitad de la década, el lenguaje de Menchu Lamas sigue evolucionando, buscando un diálogo entre la figura y el fondo. A finales de los ochenta, esta búsqueda dará lugar a una producción de

⁴³⁴ Fernando Castro Flórez, *op. cit.*, p. 33.

⁴³⁵ *Ib.*

⁴³⁶ Francisco Calvo Serraller: «La fuerza emblemática de la pintura», *El País/Artes*, Madrid, 28 de enero de 1984, p. 2.

tintes pollockianos. Sin embargo, lo anterior no implica un cambio iconográfico, ya que, a lo largo de estos años, la iconografía es reiterativa: cabezas triangulares, figuras antropomórficas, lunas, peces, serpientes..., imágenes enraizadas en el románico gallego y emparentadas con los bestiarios medievales. Una utilización permanente de formas elementales, muy simplificadas. Formas que Calvo Serraller calificó como «figuras abisales de la memoria prehistórica»⁴³⁷. A propósito de esto, Menchu Lamas declaró, en su momento, que trabajaba con formas sintéticas y elementales porque encontraba en lo primario una gran libertad para crear⁴³⁸.

Los cuadros de mediados de los ochenta se hacen más complejos, con un tratamiento más rico de la materia y el color. Ahora lo coloca por capas y la última no cubre todo el espacio. Eso da a la obra un carácter de lirismo, que hace que se repliegue buscando el centro vital en la figura, al encontrar los bordes del cuadro indecisos⁴³⁹. Obras de esta etapa son la citada *Ducha* o *Caída*, ambas de 1985. Cuando Menchu Lamas pone el color de esta manera no persigue ni mucho menos la búsqueda de la transparencia; la pintora lo ha declarado:

El color es para mí algo opaco, como un muro. Trato ante todo de dar sensación de densidad en mi pintura⁴⁴⁰.

Sitúa, por tanto, su interés en mantener el carácter plano de la pintura, rechazando cualquier atisbo de perspectiva como una impostura. Sigue de este modo a Clement Greenberg y Michael Fried.

Sin embargo, en el segundo lustro, Menchu Lamas reconduce su trayectoria hacia vías más restrictivas. En los trabajos de 1987 ya está presente esta evolución. Aunque sigue manteniendo su interés por «la relación entre el espacio simbólico y sus propios pobladores, los signos que cada vez más tienden al reduccionismo para establecer la poética de otro vacío y de otra mística»⁴⁴¹, la geometría, que siempre estuvo presente en la obra de Menchu Lamas, adquiere cada vez más importancia. Sus signos-raíz, como los denomina Antón Patiño⁴⁴², se depuran de referencias concretas y acentúan su carácter simbólico: una geometría simbólica, que puede ser puesta en relación con los arquetipos de Jung. Esta función simbólica «revela siempre la unidad fundamental interiorizando la visión global de la “buena forma” que percibe el cuadro como realidad unitaria que abarca la totalidad»⁴⁴³. Un ejemplo serían los ciclos realizados durante el citado año, como *Nube*, *Lume* o *Lúa Chea*.

En este año de 1987, la pintora declaraba:

Estaba sintetizando tanto las figuras que había llegado a eliminar manos y pies. Me di cuenta de que el elemento hombre lo reducía a unas cabezas triangulares⁴⁴⁴.

Estas formas triangulares quedarán convertidas en símbolos del fuego, como una muestra más de la pintura de Menchu Lamas, que es en esencia una conjunción de elementos concretos con formas abstractas.

⁴³⁷ Francisco Calvo Serraller: «Desde las profundidades», *El País*, Madrid, 29 de enero de 1988, p. 30.

⁴³⁸ Fernando Castro Flórez, *op. cit.*, p. 42.

⁴³⁹ *Id.*, p. 36.

⁴⁴⁰ Aurora García, *op. cit.*, sin página. Y Fernando Castro Flórez: «Huellas del enigma», *Menchu Lamas. O enigma das Sombras*, Pontevedra, 1997, p. 36.

⁴⁴¹ X. Antón Castro: «Menchu Lamas», *Menchu Lamas*, Galería Aline Vidal, París, 1987, sin página.

⁴⁴² Antón Patiño, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁴³ *Id.*, p. 22.

⁴⁴⁴ Olga Spiegel: «Menchu Lamas, en busca de la síntesis», *La Vanguardia*, Barcelona, 10 de junio de 1987, p. 33.

En esta última fase de desarrollo de la obra durante la década, Menchu Lamas apela a la profundidad del tejido haciendo uso del grattage. Hay una interiorización más intensa del telurismo primitivo.

Vemos, por tanto que, a medida que avanza la década hacia su fin, Lamas desliza su discurso hacia posiciones cada vez más duras y sintéticas. Son imágenes fuertes, con vivos colores planos; imágenes en las que los peces, lunas, triángulos y ladrillos adquieren una fuerte presencia emblemática, de carácter más neutro, lo que confiere un protagonismo más directo y escueto a los esquemas de composición⁴⁴⁵. El despojamiento es cada vez mayor⁴⁴⁶; un buen ejemplo serían el ya citado ciclo de *Lume* (1987), *Nube* (1987), *Luar* (1988), *Sin título* (1989) y *Pájaro* (1989).



Lamas, *Home-Peixe*, 1984, acrílico s/ tela, 195 x 130 cms.

En cuanto a la estructura compositiva, la circular es la más se repite, con su sentido de centro, de primitiva búsqueda sagrada del ombligo del mundo. Por otro lado, los círculos que traza Menchu Lamas en sus obras los hace usando como radio la medida de su brazo, lo que supone un planteamiento de relación de escala y de implicación corporal. En relación a los formatos, sigue con su preferencia por los tamaños

⁴⁴⁵ Fernando Huici: «Lunas, peces y torres», *El País-En Cartel*, Madrid, 22 de enero de 1988, p. 15.

⁴⁴⁶ Juan Manuel Bonet: «La luna nueva de Menchu Lamas», *Diario 16/Guía*, Madrid, 12 de enero de 1988, p. X.

grandes, porque le «dan una ocupación del espacio» y no tiene «que reprimir la pincelada sino que se expande»; al ver la obra «pierde casi su condición de cuadro para convertirse en objeto»⁴⁴⁷.

Salta a la vista, al ver estas piezas, su carácter fuertemente expresivo, su interés por la potencia del color y los colores puros, que rememoran un uso del color que tiene sus fuentes en el Fauvismo, en el grupo *Cobra* y en el Expresionismo Abstracto norteamericano, concretamente en Rothko. La pintora deja clara su posición cuando, a propósito de su obra, comenta: «vuelcas en el cuadro todos tus sentidos, lo amas y lo odias»⁴⁴⁸. Trabaja superponiendo la pintura hasta conseguir el color que quiere, dejando siempre fisuras que permitan ver el proceso, e intentando que el fondo y el tema se fundan⁴⁴⁹.

Fernando Castro estima que la evolución de la pintura de Lamas tiene que ver sobre todo con la composición⁴⁵⁰. Así lo afirma la misma artista: «toda la evolución temática de mi pintura se produce en función de la composición»⁴⁵¹. Por otro lado, la concepción del espacio pictórico es del cuadro como lugar de acontecimientos, donde el azar juega un papel muy importante, siempre controlado por la voluntad plástica.

En 1990, Menchu Lamas había avanzado en la vía de despojamiento, logrando encontrar el camino hacia una tensión mayor⁴⁵². Insiste, como dice Victoria Combalá «en “dejar atrás”, en este desembarazarse de elementos inesenciales para llegar a conseguir la síntesis y potencia en sus imágenes»⁴⁵³. En una entrevista de este año, la pintora declaraba:

Ahora juego más con el vacío, con un espacio limpio en el que una trama de ladrillo sirve como fuga, pero los temas siguen en continuidad⁴⁵⁴.

En el discurso de Menchu Lamas de finales de los ochenta, además del radicalismo reductivo, que instala las obras en un mayor hermetismo, hay otras novedades: por un lado, la aparición de las sombras, las siluetas de manos o de aves rapaces; por otro, la incorporación del texto o escritura, que le interesa como textura, como una estructura que pueda ordenar el lienzo, al igual que lo hacían los ladrillos o lo harán, en un futuro, las esponjas⁴⁵⁵; letras con carácter industrial como símbolo del ruido de nuestra época, que Menchu Lamas veía así:

En mi obra reciente hay fragmentos de textos cancelados, superpuestos, donde no me interesa tanto lo que dicen sino la imagen que producen⁴⁵⁶.

Se ha producido una intensificación del interés por el espacio -por otra parte siempre presente en la obra-, incluido el interés por anular la separación entre plano-suelo y plano-pared. Menchu Lamas logra, por fin, en esta nueva fase de su trabajo, la fusión figura-fondo, haciendo que «las imágenes funcionen como piezas de un puzzle, sacar una de esas piezas sería como desmoronar físicamente el propio cuadro, tal es la fusión motivo-fondo»⁴⁵⁷. Se trata de componer en un espacio y crear otro distinto, que es ocupado por los

⁴⁴⁷ Olga Spiegel, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁴⁸ Fernando Castro Flórez, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁴⁹ Olga Spiegel, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁵⁰ Fernando Castro Flórez, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁵¹ Fernando Huici, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁵² Juan Manuel Bonet: «Menchu Lamas, diez años después de Atlántica», *ABC*, Madrid, 18 de enero de 1990, p. 121.

⁴⁵³ Victoria Combalá: «Menchu Lamas», *Menchu Lamas. Obra recent*, Galería Dau al Set-Salvador Riera, Barcelona, mayo de 1987, sin página.

⁴⁵⁴ Juan Manuel Costa: «Menchu Lamas», *ABC*, Madrid, 19 de enero de 1988, p. 36.

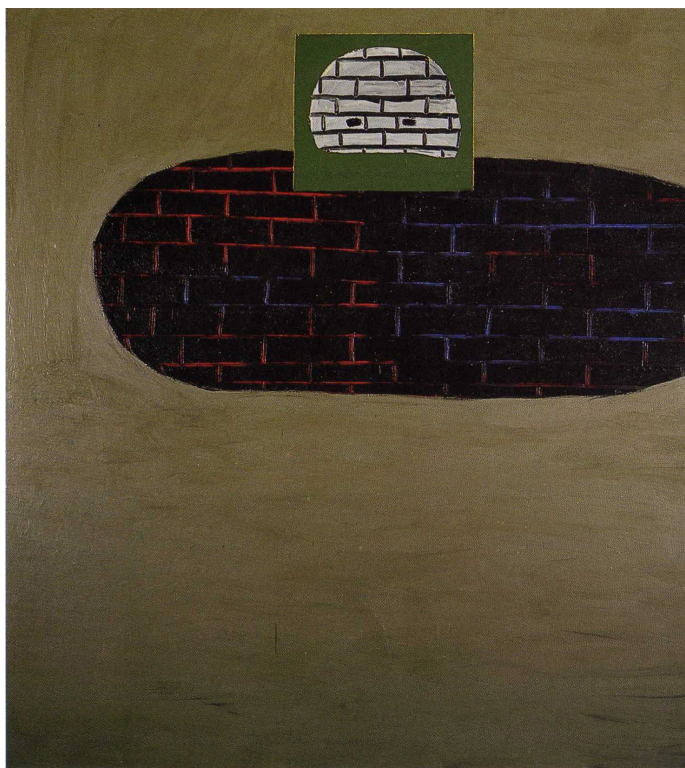
⁴⁵⁵ Fernando Castro Flórez, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁵⁶ Reboiras: «Quiero el silencio en el ruido», *El Independiente*, Madrid, 18 de enero de 1990, p. 38.

⁴⁵⁷ Alicia Murría: «Menos es más», *Menchu Lamas*, Galería Miguel Marcos, Madrid, 1990, p. 6.

símbolos⁴⁵⁸. Obras como *Man*, *Sin Título*, o *Paxaro-sombra*, todas de 1989, son un fiel reflejo del punto en el que se encontraba el discurso de Menchu Lamas al finalizar la década de que nos ocupamos: caminando hacia una obra más silenciosa y vacía, que puede ser descrita como lo hizo, en su día, Antón Patiño:

... Fuente de visibilidad que convoca los signos nocturnos de una conciencia mágica con una intensidad cromática (...) que huye de toda tentativa discursiva: el color es el propio espacio convertido en luz, y en los intersticios y pliegues del color está presente todo un mundo intangible, una constelación última de sentido que va siempre más allá de cualquier posible definición⁴⁵⁹.



Menchu Lamas, *Nube*, 1987, acrílico sobre tela, 220 x 200 cms.

En definitiva, Menchu Lamas terminará la década fiel a la pintura, con una obra que Antón Castro definió como una mezcla del Malevich prerrevolucionario y la accésis del territorio monocromático⁴⁶⁰. Un discurso pictórico que tenía un objetivo muy claro, si nos atenemos a las declaraciones de la pintora:

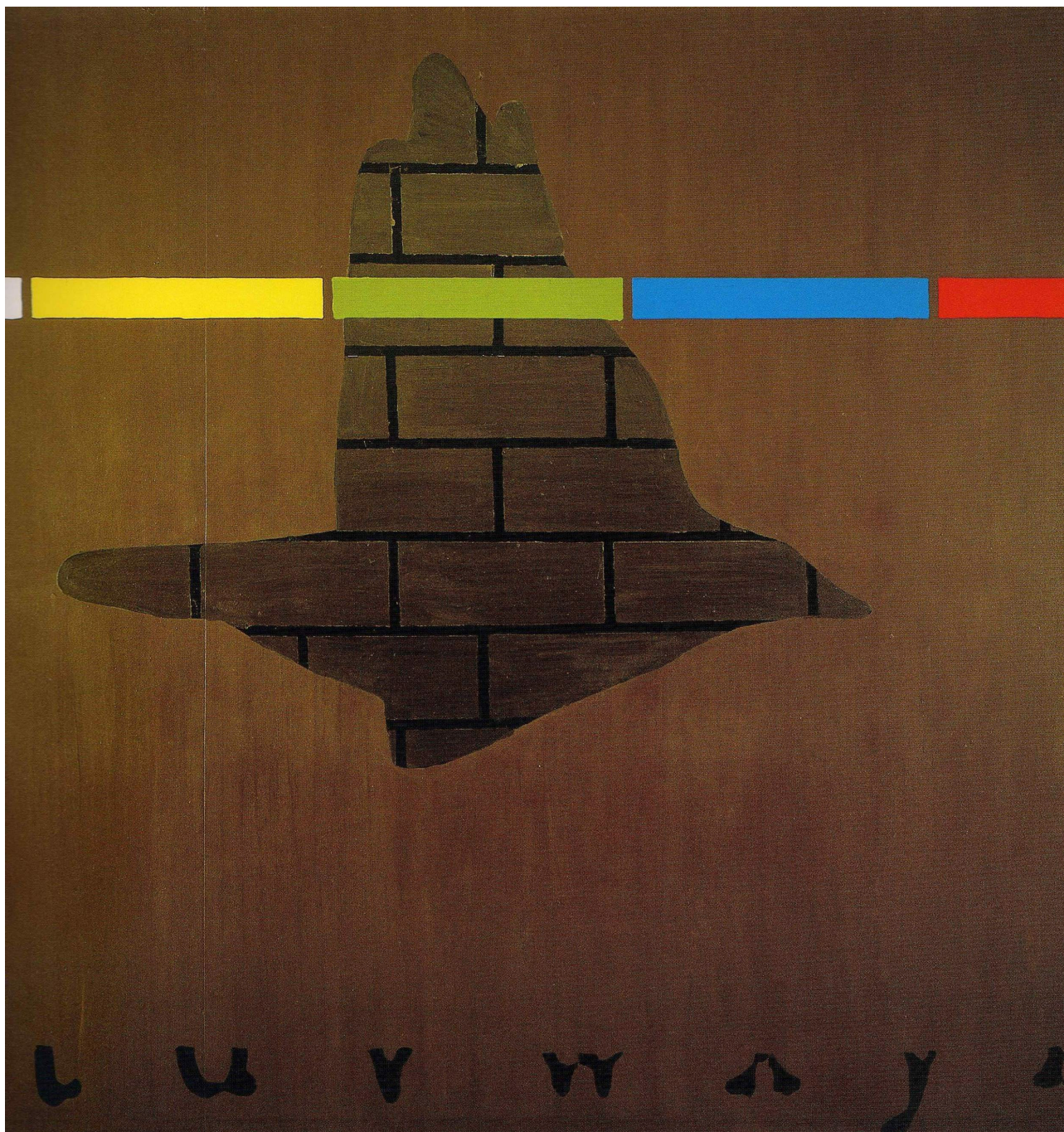
Quiero el silencio en el ruido, el color son los intervalos musicales de ese silencio⁴⁶¹.

⁴⁵⁸ Jorge Barriuso: «Menchu Lamas. La pasión del plano», *El Mundo*, Madrid, 30 de enero de 1990, p. 34.

⁴⁵⁹ Antón Patiño, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁶⁰ X. Antón Castro, *op. cit.*, sin página.

⁴⁶¹ Reboiras, *op. cit.*, p. 38.



Lám. no. 6, Menchu Lamas, *Paxaro*, 1989, técnica mixta sobre tela, 260 x 195 cms.

*Pinto lo que siento y me preocupa: la pintura
refleja el momento, los agobios, el sentir y el sufrir:
es el testimonio, mi testimonio, de la sociedad de hoy,
y lo expreso con la libertad que generaciones
anteriores no tuvieron.*

ANA MAZOY

Ana Mazoy estuvo estrechamente ligada al grupo *Atlántica* y al resurgir de la plástica gallega durante los años ochenta. Fue a partir de *Atlántica*, como en el caso de Menchu Lamas, cuando realmente su trabajo empezó a tener más difusión.

Creció en una familia donde había gran interés por todo lo que tuviera que ver con el arte -su madre tenía vocación de pintora y su padre de músico y actor- lo que potenció su vena creativa. Su primera formación artística la recibió en Lugo, a través de la Escuela de Artes Aplicada y Oficios Artísticos, a la que comenzó a asistir a los 14 años, y en el Círculo de Bellas Artes de dicha ciudad, en donde se inició en el dibujo en las clases que impartía el pintor lucense Blas Lourés.

Inmigró a Madrid -como prácticamente el resto de sus compañeros gallegos- para iniciar sus estudios en la, entonces, Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en la que pronto dejó de lado el dibujo clásico para interesarse en la investigación de la carga expresiva de la línea y el color, en principio casi limitado al rojo y verde.

Participó, sobre todo en el primer lustro, en colectivas de importancia a nivel madrileño -por la repercusión que tuvieron sobre los artistas jóvenes que trabajaban en capital- y en el primer *Punto*, donde había un alto porcentaje de artistas plásticos procedentes de Galicia; junto a Ana Mazoy estuvieron Antón Lamazares, Menchu Lamas, Antón Patiño o Tono Carbajo. La muestra supuso la entrada en el mundo artístico de la capital de la “ornada gallega” que, como hemos comentado, tanto influyó en el desarrollo del arte madrileño de los años ochenta.

Las primeras obras con personalidad propia, tenían como tema el metro: escaleras, ventanillas, vagones o túneles. Así describe Ana Mazoy esta fase de su discurso:

La representación de escenas en el subsuelo, donde las personas toman apariencia de insectos era mi tema preferido, esos insectos que poco a poco fueron transformándose en una masa de la que sobresalían la boca, parte del cuerpo por donde emitimos los sonidos, con connotaciones sensuales y sexuales⁴⁶².

⁴⁶² Ana Mazoy, declaraciones en entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 11 de marzo de 2010.

Durante los cuatro primeros años de la década, Mazoy pudo llevar a cabo sus investigaciones plásticas sin problemas gracias a la obtención de una beca. Comienza a trabajar en formato grande, lo que la conduce a centrarse más aún en el gesto. Inicia, entonces, sus series sobre animales domésticos, «en actitud provocadora y con connotaciones humanas»⁴⁶³. En relación a esta temática, la artista comenta que hacía uso del «animal como pretexto, como una bufonada representativa del hombre»⁴⁶⁴. No obstante, el cambio más notable es la total explosión del color, con un aumento progresivo de la agresividad de las imágenes que manifestaban, según la propia artista, «la alegría y el dolor de vivir»⁴⁶⁵. La iconografía inicial, en la que utilizó imágenes de gallinas y gallos, va siendo sustituida por los perros -éstos eran el monotema en el año 1984- iconografía en la que estuvo trabajando durante un periodo de tiempo considerable, casi de forma obsesiva. Consigue hacer, a partir de este temario iconográfico, «un expresionismo sólido, con una pincelada bronca y gestual y un uso del color cálido e incendiario»⁴⁶⁶.

La obra que expone, en el año 1984, en la Galería Estampa de Madrid, pertenece a esta serie de animales, básicamente perros. Son grandes formatos, hechos la mayor parte de ellos sobre papel que, como ya hemos comentado, parten de una iconografía basada en el simbolismo animal y en la carga agresiva e irracional que puede poseer. No en vano todas estas obras están recogidas bajo los títulos de *Animalario* y *Bestiario*. Las actitudes de los animales son utilizadas por Ana Mazoy como símbolos dentro de una pintura rabiosamente expresionista, de colores luminosos, cálidos y apasionados, pintura sólida, que transluce «una poética de lo salvaje»⁴⁶⁷. El uso de este tipo de imágenes establece lazos de conexión entre su obra y la de muchos de los pintores de esta etapa -como en el caso de Ana Díaz o Menchu Lamas- que gustaban de la iconografía animal, además de evocar a algunos artistas alemanes neoexpresionistas, como Peter Chevalier y, sobre todo, K. H. Hödicke.

Refiriéndose a esta fase de su trabajo, ya en el año 2009, comenta Ana Mazoy:

El tema genérico, basado en imaginarios bestiarios, mostraba la etapa de la obra plástica ejecutada con fuerza gestual y expresividad cromática, con títulos cargados de ironía, reflejada en alguna crítica como primitivista⁴⁶⁸.

Su discurso, por tanto, se caracterizaba por su -extraordinariamente fuerte e intenso- expresionismo, tanto en el tratamiento como en el tema, manifestado a través de composiciones rotundas, que construyen obras que saben lo que quieren decir y cómo⁴⁶⁹. Es un trabajo audaz, decidido y con temperamento⁴⁷⁰. Los perros de sus cuadros tienen un carácter personal, alejándose del tratamiento que les dio Picasso; son feroces y violentos, contruidos con colores y gestos agresivos, que suman en sí mismos dos violencias: la de la imagen y la del acto de pintar de Ana Mazoy⁴⁷¹. Son perros que se aman y se odian, defecan y muerden⁴⁷², como buen ejemplo ello tenemos la pieza *Imitador* (1982). Las obras fueron calificadas por la crítica de

⁴⁶³ *Ib.*

⁴⁶⁴ *Ib.*

⁴⁶⁵ *Ib.*

⁴⁶⁶ X. Antón Castro: «Expresión Atlántica», *Expresión Atlántica. Arte gallega dos 80*, Santiago de Compostela, 1985, p. 107.

⁴⁶⁷ *Ib.*

⁴⁶⁸ Ángeles F. Maira: «En búsqueda permanente», *Revista*, 25 de julio de 2009. Fecha de consulta: 15 de enero de 2010. Disponible en: [http://www.uam.es//AAResumen_archivos/2009/julio/Semana del 27 al 31 de julio/27/AMazoy.enbusquedapermanente\(Revista25.7.9\).pdf](http://www.uam.es//AAResumen_archivos/2009/julio/Semana_del_27_al_31_de_julio/27/AMazoy.enbusquedapermanente(Revista25.7.9).pdf), p. 20.

⁴⁶⁹ Miguel Fernández-Cid: «Galería Amadís. Ana Mazoy», *Vardar*, Madrid, no. 19, 1983, p. 45.

⁴⁷⁰ Javier Rubio: «Ana Mazoy», *ABC*, Madrid, 13 de noviembre de 1983, p. 100.

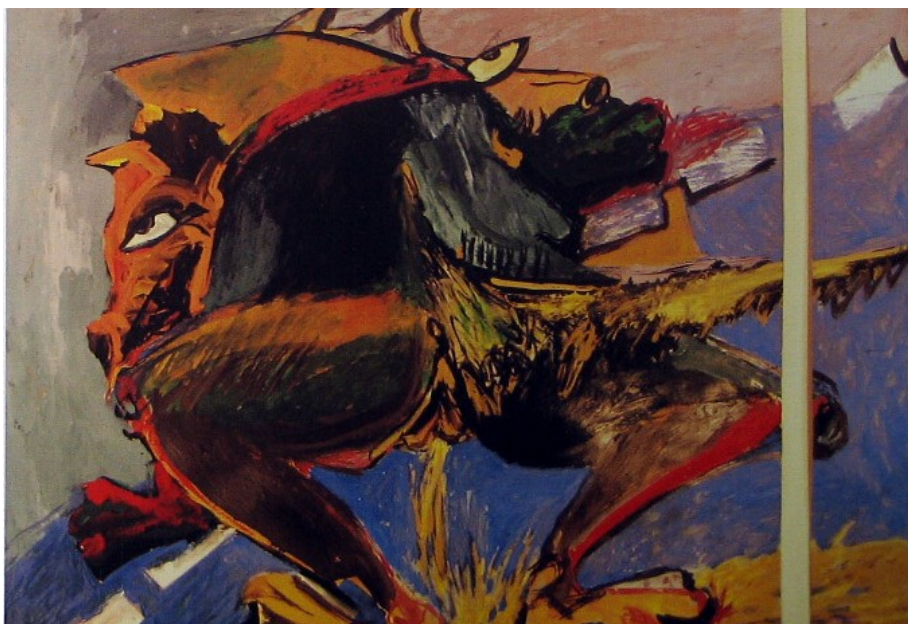
⁴⁷¹ *Ib.*

⁴⁷² *Ib.*

«feroces y violentas», «oscuras y vigorosas»⁴⁷³. A parte de la intensa carga expresionista, hay en estas pinturas la huella de una mano intuitiva, hábil en sus planteamientos y feliz para el color⁴⁷⁴. Ana Mazoy describía así su modo de enfrentarse al lienzo:

Pinto directamente, sin utilizar para nada el carboncillo: mancho el papel o el lienzo, el pincel marca los trazos que son algo así como basamento. Y pinto sin descanso, aprovechando el impulso inicial. Y cuanto menos tiempo, mejor. Pensar, ver y colocar la pintura en el lugar exacto...⁴⁷⁵.

En 1984 comienzan a aparecer cambios. En la obra que muestra en el Ateneo⁴⁷⁶, un díptico, mantiene el mismo discurso en general, con garras y mandíbulas de perros simbolizando el paroxismo de la violencia, contruidos con colores verdes, azules y rojizos; no obstante, hay una nota importante en esta muestra: surge la forma humana, a través de grandes cabezas, manos y figuras de ambos sexos -*Gato abisinio atacando a cabeza femenina con delirio* (1984)- lo que indica la línea de cambio que seguirá la obra.



Ana Mazoy, *Imitador*, 1982, técnica mixta sobre papel, díptico, 70 x 105 cms.

Entre los años de 1985 y 1987, surgen problemas personales que obligan a Ana Mazoy a trasladar su residencia a Galicia. Marcha a dar clases de cerámica en la Casa Escuela-Centro de Formación de la localidad de Doncos, perteneciente al Ayuntamiento de As Nogais, en Lugo. No obstante, a pesar de las malas condiciones, mantuvo su actividad creativa, dedicándose no sólo a pintar, sino a investigar en el campo de la cerámica. Este nuevo contexto supuso para la pintora el trampolín para realizar un cambio en su iconología, fijándose en su nuevo entorno social. Y así, además de continuar en su temática anterior -como en la pintura *Autorretrato matinal con gato* (1985)- pintó la matanza del cerdo, objetos de cocina, rincones del ruinoso pazo que le servía como estudio y carnavales o fiestas populares.

⁴⁷³ Javier Rubio: «Mazariegos, Mazoy, Sánchez», *ABC*, Madrid, 2 de noviembre de 1984, p. 95.

⁴⁷⁴ Fernando Huici: «Ana Mazoy», *El País/Artes*, Madrid, 31 de marzo de 1984, p. 2.

⁴⁷⁵ José Pérez-Guerra: «Los nuevos creadores. Perros solitarios en este perro mundo», *Cinco Días*, Madrid, 3 de agosto de 1984, p. 18.

⁴⁷⁶ Esta muestra, a pesar de estar compartida con Eduardo Mazariegos, escultor, y Jaime Sánchez, pintor, se planteó para que funcionase como una individual, dedicando un espacio de la sala claramente separado a cada uno de los participantes.

En el año 1987, el retorno a Madrid vuelve a suponer un nuevo cambio temático: ahora serán los cubos de basura los que atraigan su atención:

Pintaba los cubos de los recogedores o barredores de calles de Madrid, me parecían unos artefactos curiosos que me permitían utilizar unos contrastes de color poco o nada usuales, como era emplear pintura fluorescente sobre grises o negros. Durante estos años pintaba sobre todo con soportes de papel de gran gramaje y tablex, que preparaba con un material del tipo de la brea que tenía mucha carga, las texturas que me proporcionaba me interesaban; era un material equivalente al asfalto de la calle. Siempre me interesó investigar con materiales nuevos y sus connotaciones simbólicas⁴⁷⁷.



Ana Mazoy, *Comedor de tierra*, 1987-1988, técnica mixta sobre tela, 140 x 195 cms.

En los años finales de la década, el discurso de Ana Mazoy se dirige hacia la simplificación de la forma, que tiene su origen en un hecho casual: el reencuentro, en una limpieza, con una talla de madera que había realizado de niña. A partir de ahí, inicia un camino en busca de su identidad -que se reflejará en la obra de final de los ochenta, como es el caso de la pieza que presentó en el año 1989 en la *Primera Muestra de Unión Fenosa*- basándose en el rostro de esta talla, que se convierte en una forma ovalada, que en los noventa se convertirá en obsesión. Otro motivo muy usado en esta etapa es la imagen de la liebre, elemento que, según Mazoy, simbolizaría a la luna⁴⁷⁸. Fruto de esta etapa es la serie *Heraldos de la Luna*, hecha durante los años 1988 y 1989.

Ana Mazoy practicó -a lo largo de toda la década- un arte autobiográfico en el más puro sentido, rasgo que, por otro lado, es compartido por muchas de las pintoras de las que nos ocupamos, que también estaba impregnado de un fuerte sentido simbólico. Vivía la pintura como medio para expresar, de la forma más directa posible, un estado de ánimo, lo que le llevó a un lenguaje neoexpresionista en el color y en la forma de aplicarlo, convirtiendo las obras en imágenes de un sentimiento, de un estado ánimo, en auténticos

⁴⁷⁷ Ana Mazoy en entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 7 de marzo de 2010.

⁴⁷⁸ *Ib.*

autorretratos⁴⁷⁹. Además, compartía la poética atlantista, con el *genius loci* y la inmersión en las raíces románicas y celtas de la cultura gallega.

En esta línea se mantendrá su obra hasta el final de la década de los años ochenta: una obra más madura, en la que también está presente el grabado. Mazoy termina la década de la que nos ocupamos manteniendo la fuerza, el dinamismo y el sentimiento anticlásico⁴⁸⁰, combinando ahora la técnica tradicional de la pintura abstracta con el impacto de las imágenes, con lo que logra una fusión perfecta entre abstracción y figuración⁴⁸¹, realizando piezas como *Comedor de tierra* (1987-1988) o *Imagen* (1989).

Para terminar citaremos las palabras que usó Miguel Fernández-Cid para definir la obra que Ana Mazoy hacía en los años ochenta: «una pintura de fuerza y pasión, los términos confluyen y la definen: pasión por la fuerza y la pintura»⁴⁸².

⁴⁷⁹ Miguel Fernández-Cid: «Hacia una nueva figuración gallega», *Nueva Figuración Gallega*, Pontevedra, 1985-1986, pp. 7-8.

⁴⁸⁰ Fernando Mon: «Mazoy y Rojo. Simbolismo del Arte», *El Ideal Gallego*, 14 de junio de 1984, p. 23.

⁴⁸¹ Miguel Fernández-Cid: «Dos concepciones pictóricas distintas: del colorido expresionista de Ana Mazoy al informalismo de Javier Rojo», *La Voz de Galicia-Cuadernos de Cultura*, La Coruña, 10 de julio de 1986, p. 34.

⁴⁸² Miguel Fernández-Cid: «Galería Amadís. Ana Mazoy», *Vardar*, Madrid, no. 19, 1983, p. 44.



Lám. no. 7, Ana Mazoy, 0.05. *Heraldos de la luna*, 1990, técnica húmeda sobre papel fotosensible, 40 x 50 cms.

El arte más inocente tiene algo de perfidia.

VOLTAIRE

Desde sus comienzos es calificada como una de las pintoras más interesantes del panorama artístico madrileño⁴⁸³.

Surge en un momento en el que la Transvanguardia italiana y el Neoexpresionismo alemán hacen uso de citas mitológicas, de temas heroicos y emblemáticos, que -pura coincidencia- son la base de la pintura de Lita Mora desde sus inicios. En su caso, el uso de estos temas no se corresponde con ningún seguimiento de modas, más bien a la necesidad interior de la artista; muestra de ello es su permanencia a lo largo del desarrollo del discurso pictórico de esta pintora hasta el día de hoy. Sus referencias a santos, héroes, juegos medievales, ángeles y, en general, al pasado mítico, han construido siempre su personalidad, lo que no implica, ni mucho menos, una falta de evolución a lo largo de los años; son evoluciones que se manifiestan en nuevas resoluciones formales, en un mayor preciosismo en el uso del color y del dibujo, ganando la obra en complejidad y riqueza de recursos.

Lita Mora tiene una fascinación por los temas citados, que no es nueva en el mundo del arte- ya estuvo presente en los simbolistas y expresionistas de entre guerras y, también, durante los ochenta en muchos pintores- pero Mora les da un aire absolutamente personal. Su trabajo «es un discurso sobre la banalidad de algunos estereotipos culturales de carácter popular»⁴⁸⁴.

En 1986, declaraba en una entrevista:

En mi obra hay un cierto afán de volver a la infancia, de querer evadirme en el cuadro de un mundo, como el de la pintura, que es duro y difícil. Normalmente no hago bocetos, sino que parto de una idea. Por ejemplo, a lo mejor me divierte pintar un San Jorge, pero una vez que empiezo a trabajar ya no es ese personaje lo que me interesa, sino las masas, el color y la composición. El tema es importante porque me divierte. Es como una broma conmigo misma⁴⁸⁵.

⁴⁸³ Miguel Fernández-Cid: «La visión global, el fragmento», *Visiones del mar, el agua, los puertos, IX Bienal Nacional de Arte de Pontevedra*, Pontevedra, agosto de 1987, p. 11.

⁴⁸⁴ Pablo Jiménez: «Un lugar para soñar», *Lita Mora*, Galería Masha Prieto, Madrid, 1997, sin página.

⁴⁸⁵ Pablo Jiménez: «Ocho jóvenes pintoras en el mundo del arte», *Época*, Madrid, octubre 1986, no. 84, p. 78.

Pero, a pesar del sentido de juego inocente que puedan transmitir estas declaraciones, Lita Mora siempre estuvo interesada en lo complejo, dando, en el transcurso de la década, progresivamente prioridad a los planos y a la narración⁴⁸⁶.



Lita Mora, *Los guardianes del templo Kmwoyzrans*, 1984, pintura acrílica sobre madera, 250 x 205 cms.

Un factor importante en la obra de esta pintora es que el dibujo tiene un lugar privilegiado, que no cederá a lo largo de toda su trayectoria. Lita Mora está interesada en investigarlo desde el enfoque que daba de él María Zambrano: como perteneciente a aquella clase de cosas que casi no están presentes, que «si son sonido, lindan con el silencio; si son palabras, lindan con el mutismo; presencia que de tan pura, linda con la ausencia; género de ser al borde del no-ser»⁴⁸⁷. Por otro lado, es un dibujo enraizado en el concepto clásico, que lo concibe como herramienta para plasmar el pensamiento estético, ligándolo de esta forma a la inteligencia, a la idea. En un futuro llegará a desligar este concepto del dibujo del formato, construyendo, con él, instalaciones sobre el muro.

⁴⁸⁶ Miguel Fernández-Cid: «Seis propuestas, Circulando», *Formas Plásticas*, Madrid, no. 9, marzo de 1986, p. 15.

⁴⁸⁷ Fernando Castro Flórez: «Huellas del enigma. Reflexiones sobre la figura-matriz en la pintura de Menchu Lamas», *Menchu Lamas. O enigma das Sombras*, Pontevedra, 1997, p. 40.

Exhibe sus obras, por vez primera en Madrid, en la convocatoria de *Punto: Artistas Jóvenes en Madrid*, en 1984, muestra que, en esta ocasión inicial, pretendía dar una visión general del panorama del arte más joven madrileño⁴⁸⁸. Coincide en esta exposición con Patricia Gadea, Menchu Lamas, Ana Mazoy y Felicidad Moreno. Estos primeros trabajos encajan con los nuevos discursos neoexpresionistas. Lleva en ellos a cabo una práctica pictórica fundamentalmente plana, repleta de color y con una iconografía -muy generalizada en aquellos momentos entre los pintores jóvenes que se decantaban por vías expresionistas- que remite a temas primitivos o tribales, que -a lo largo de la década- se continuarán a través de una temática enraizada en bastos ciclos bíblicos o mitológicos, siempre profundamente documentados.

Pero, lejos de caer -como muchos de los pintores jóvenes de este periodo, en una simple absorción de modelos- Lita Mora hace un uso y apropiación de todo lo anterior sin construir con ello una «mixtificación esterilizante»⁴⁸⁹. En cuanto a los soportes, ya en estos primeros años comienza la pintora a investigar sobre ellos, buscando salir del rectángulo tradicional mediante el uso de formatos irregulares que tienen, en algunos casos, connotaciones objetuales, como sucede con la serie de acrílicos sobre tabla *Tocados* (1984). o en la pieza *Los guardianes del templo Kmwoyzrans* (1984) Otras obras de este periodo son: *Zwry, Kmoq y Kmor cabalgando hacia el templo* (1984) y *Plano Amarillo* (1984).

En 1986 es elegida, junto a Din Matamoro, Charo Pradas, Tom Carr, Manolo Saiz y Sara Giménez para *Circulando*, que se monta en el Círculo de Bellas Artes⁴⁹⁰. Significó un paso importante para el desarrollo de su trayectoria. En esta ocasión, Lita Mora realizó un montaje específico para el espacio expositivo de la sala, de gran impacto visual. Las obras que presentó en *Circulando* son imágenes de carácter laberíntico, como muy bien observa Miguel Fernández-Cid⁴⁹¹ en el catálogo de la exposición. Telas de formato gigantesco, que cuelgan del techo -a modo de estandartes- barrocas y llenas de color, características que es probable que sean fruto de su procedencia gaditana, con una temática diferente a sus anteriores trabajos.

Si comparamos la obra de *Circulando* con la presentada en *Punto*, es evidente que el lenguaje plástico de Lita Mora ha madurado y está ya encaminada hacia un lenguaje radicalmente personal. La obra anterior, que era plana y colorista, con una figuración de simbología primaria, se desarrolla hacia una mayor complicación, como por ejemplo, el paso de los guerreros tribales africanos a los guerreros del santoral, como el *San Jorge*, cuyo tratamiento, por su trama entallada y la fluorescencia del color, recuerdan al primer Kandinsky⁴⁹². La iconografía, usada de manera cada vez más sofisticada, camina hacia los temas medievalistas -que la ocuparán durante bastante tiempo y que se inician en esta muestra- con aires góticos, donde dominan los dorados. Como ejemplo, podemos citar las obras: *San Jorge y el Dragón* (1985), *Guerrero y Castillo* o *Entre dos Montañas*, éstas últimas de 1986.

El conjunto de la obra presentada en *Circulando* fue adjetivada de barroca y preciosista. El calificativo del discurso de Lita Mora de barroco es, indudablemente, apropiado, no sólo para la obra que realizó en este periodo del que nos ocupamos, sino para el conjunto de su trayectoria. Por otro lado, hubo críticos que consideraron que su discurso recreaba imágenes, pero con una personalidad propia, «sin traicionar la frase de Ortega y Gasset de que “el arte es siempre creación y no elección entre lo ya creado”»⁴⁹³.

⁴⁸⁸ *Punto* tuvo siempre de comisario a Miguel Fernández-Cid. Esta primera convocatoria se realizó en el Museo del Ferrocarril.

⁴⁸⁹ Óscar Alonso Molina: «Contra la lengua de los pájaros», *Lita Mora. Retrospectiva. 1984/2006*, Cádiz, 27 de octubre-3 de diciembre de 2006, sin página.

⁴⁹⁰ Esta muestra fue comisariada por Miguel Fernández-Cid y María Luisa Martín de Argila.

⁴⁹¹ Miguel Fernández-Cid: «Imágenes, Signos», *Circulando*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1986, p. 7.

⁴⁹² Francisco Calvo Serraller: «Una buena circulación de artistas jóvenes», *El País*, Madrid, 4 abril de 1986, p. 14.

⁴⁹³ Luis Alonso Fernández: «Lita Mora. Recreación preciosista de la imagen», *Reseña*, Madrid, no. 165, junio de 1986, p. 48.

A partir de *Circulando*, las obras van ganando en empaste, abandonando por completo el sentido plano del color de sus primeros trabajos. Los contrastes entre los colores cálidos y fríos se hacen fuertes y agresivos, llenos de movimiento, predominando en la composición los ritmos curvos y las diagonales; manteniendo -en general- un protagonismo importante del dibujo. Así, nos encontramos con piezas como *Finisterrae* (1986), *Atlas y la bóveda celeste* (1986), *El laberinto* (1987) o *La Torre de Babel* (1987).



Lita Mora, *Guerrero y castillo*, 1986, mixta sobre tela, 200 x 200 cms.

Alrededor de 1987, la pintora evoluciona en su iconografía, en la que introduce un tema nuevo: los juegos. Esto no implica sólo una novedad en la temática, sino que dará lugar a un proceso evolutivo importante en el lenguaje de Lita Mora. Ya tenía precedentes en su serie anterior *Bolas del mundo*, centrada en las bolas de cristal con nieve, de la que se pudieron ver piezas en la muestra *Paisajes* de la Sala Amadís, del mismo año citado, donde se planteaba la imagen como objeto y juego, convirtiendo las obras en «inquietante reflexión» acerca «del objeto en sí»⁴⁹⁴. En relación a este cambio temático, observa Fernando Huici que el tema mismo «parece haber actuado como catalizador que ha precipitado el giro más drástico experimentado por el lenguaje de la pintora en los últimos años»⁴⁹⁵.

Ese giro se manifiesta, también, en la técnica. Lita Mora ya se ha decantado. Ya no son sólo densas materias, sino que incorpora otros materiales como cartón, óleo, *collage*, recortes o jirones⁴⁹⁶. Abundan en las primeras piezas de esta serie sobre los juegos los formatos cuadrados, de tamaño mediano, como *El Guardián*, o *El Asalto*, ambos de 1987. En esta época también realiza pequeños dibujos como *Hundido*, *El Laberinto*, *La Escalera*, *Salto de Caballo* y *Ajedrez*. En los ya mencionados formatos medianos hay un juego de *collage* predominante y un mayor ascetismo de color, teniendo algunas obras una impresión visual que

⁴⁹⁴ Miguel Fernández-Cid: «Dentro de una botella», *Paisajes*, Sala Amadís, Madrid, 1987, sin página.

⁴⁹⁵ Fernando Huici: «Todos los juegos», *Lita Mora*, Galería Oliva Mara, Madrid, 1987, sin página.

⁴⁹⁶ José Ramón Danvila: «Lita Mora y el juego de la pintura», *El Punto de las Artes*, Madrid, 20-26 de noviembre de 1987, p. 6.

tiende al monocromatismo. Otro factor importante, en estos momentos, es el deslizamiento del discurso de Lita Mora hacia terrenos más líricos. Hay aún en las imágenes un fondo agresivo, pero ya se hace patente la lírica, que se pelea con lo épico⁴⁹⁷, y que acabará por ocupar un lugar esencial en la obra futura de esta pintora.

Esta serie sobre los juegos la continuará Mora a lo largo de 1988, con obras de gran formato donde la hegemonía de lo curvo cede su posición a lo arquitrabado, acompañando a una composición más ordenada, menos barroca, a la vez que el color se serena, deslizándose a gamas más suaves y tonos menos estridentes y más sobrios. Así sucede en la serie *Sin salida* de citado año. A propósito de su participación, en 1988, en la muestra colectiva *Joven Pintura Española. El sueño de Andalucía*, José Ramón Danvila atribuye a su trabajo de este periodo la capacidad de desequilibrar la realidad para trocearla en significados y después recomponerla en imágenes que ya son utópicas⁴⁹⁸.



Lita Mora, *El Asalto*, 1987, técnica mixta sobre tela, 100 x 100 cms.

La poética de Lita Mora continúa su deslizamiento hacia zonas más serenas, con colores cada vez más austeros y composiciones equilibradas, a base de planos de color y texturas claramente diferenciadas, decantándose por una pintura de gran contenido lírico, donde, como siempre, el dibujo sigue presente, además del ornamento, buscando ahora que la presencia de éste último adquiera importancia compositiva. Un rasgo a destacar, en el final de la década, es la vuelta de Lita Mora a fraccionar la superficie del cuadro, en esta ocasión de manera radical, utilizando módulos diferentes y separados entre sí, como por ejemplo en *Reflejo azul* (1990), perteneciente a la serie *Reflejos*. Efectivamente, la evolución se hace patente en las pinturas trabajadas como series, a largo de 1990, como sucede en la de *Espejos* -en la que utiliza grandes formatos, con

⁴⁹⁷ *Ib.*

⁴⁹⁸ José Ramón Danvila: «Trazando la fantasía», *Joven Pintura Española. El sueño de Andalucía*, Madrid, v. 1, 1988, p. 22.

la intención de poder jugar más con el espacio-, así como en la serie *Reflejos*-donde las referencias son las formas cilíndricas⁴⁹⁹- y, por último, en la de *Hombres Árboles*. Todas estas obras denotan también la inmersión en un mundo donde el color se enfría y oscurece, manteniendo su ubicación dentro de la lírica, con connotaciones oníricas.

Como resumen del trabajo de Lita Mora, a lo largo de su trayectoria durante los ochenta -y, realmente, mucho más allá-, podemos decir que siempre concibió la realidad como un re-ligare en el que leyenda, mito y religión plantean una acusada tensión entre lo banal y lo sagrado, resolviéndolo siempre a favor de esto último, expresando en la obra «un lirismo desconcertante por lo que tiene de sincero»⁵⁰⁰, dando a la realidad un carácter mágico y proporcionándonos, en definitiva, «un lugar para soñar»⁵⁰¹. Mora logra un mundo muy personal, donde juega con el espacio, con las simetrías y ritmos, con las asimetrías, plasmando un mundo interior «que lo mismo es de razón que de corazón»⁵⁰².

Meterse en un cuadro de Lita Mora es hacerlo en un laberinto de pasiones «en el que van desembocando multitud de trayectorias: lo abstracto, la referencia histórica, el hombre, la filosofía, el ensueño, la presencia de lo real, la geometría, la bruma del recuerdo, imaginación y cotidianidad»⁵⁰³.

Como punto final, terminaremos citando, de nuevo, a Óscar Alonso Molina:

La pintura de Lita Mora se ofrece como auténtico espacio de resistencia de multitud de estrategias textuales premodernas largamente exploradas por la tradición occidental durante siglos y que, a punto de quedar olvidadas, (...) y tildados por la sedicente modernidad como modelo lingüísticos reactivos, entre sus manos han alcanzado (...) notables grados de libertad y capacidad combinatoria, tanto entre sí como con los lenguajes artísticos declinados de la vanguardia⁵⁰⁴.

⁴⁹⁹ Federico Moreno: «Lita Mora», *ABC/Artes*, Madrid, 1 de marzo de 1990, p. 140.

⁵⁰⁰ Pablo Jiménez: «Un lugar para soñar», *Lita Mora*, Galería Masha Prieto, Madrid, 1997, sin página.

⁵⁰¹ *Ib.*

⁵⁰² José Ramón Danvila: «Lita Mora y el juego de la pintura», *El Punto de las Artes*, Madrid, 20-26 de noviembre de 1987, p. 6.

⁵⁰³ José Ramón Danvila: «Trazando la fantasía», *Joven Pintura Española. El sueño de Andalucía*, v. 1, Madrid, 1988, p. 22.

⁵⁰⁴ Óscar Alonso Molina, *op. cit.*, sin página.



Lám. no. 8, Lita Mora, *Reflejo azul*, (detalle), 1990, pintura acrílica sobre tela, dos piezas, 210 x 150 y 150 x 135 cms.

PAISAJES: LOS ESTADOS SUBJETIVOS

La recuperación, a nivel internacional, del paisaje como tema central de la pintura fue una de las características de la década de los ochenta.

Esta postura de recurrir al paisaje como motivo casi central -sino en todo el transcurso de la década, sí en gran parte de ella- es lo que ha motivado la reunión de las pintoras sobre las que hablaré a continuación: Elena Del Rivero, María Gómez, Virginia Lasheras, Sofía Madrigal y María Luisa Rojo.

Si, siguiendo a Adorno, unimos la Historia con la idea de “lo nuevo” e identificamos la Naturaleza con lo arcaico-mítico⁵⁰⁵, y tenemos en cuenta que en los años ochenta se perdió la fe en “lo nuevo” como progreso en el arte -con lo que supone de pérdida de fe en la Historia misma-, llegamos a la conclusión de que no es raro la tendencia que hubo a retomar la Naturaleza a través del paisaje, o volver a ella a través del mito.

El paisaje, como pretexto para transmitir emociones y hacer mapas interiores, cargados de transcendentalidad, es el lazo de mayor importancia que une a estas pintoras. Hacen del paisaje una herramienta de introspección, contando historias autobiográficas, pero no en el sentido personal, sino sociocultural. Sus paisajes se retrotraen al pasado y a la Historia, buscando en sus imágenes -como lo hace Anselm Kiefer- la enseñanza espiritual y la recuperación de la memoria. En definitiva, lo que persiguen es la evocación del pasado perdido. De nuevo, como en el apartado anterior, está patente el retorno al mito, al origen.

Algunas de ellas construyeron sus paisajes con tintes acusadamente románticos, como es el caso de María Gómez, representando al hombre inmerso en la Naturaleza y enfrentado dramáticamente a ella y, en otros momentos, reflejando una Naturaleza de aires místicos, un territorio mítico. Elena del Rivero, sigue esta onda romántica de manera aún más acentuada, que irá abandonando en un camino hacia la mística del paisaje. En cuanto a Pilar Insertis, el toque romántico se encuentra muy atenuado, dando primacía en sus imágenes a construcciones espaciales que se caracterizan por su serenidad, aunando aires metafísicos con aquellos que tienen su origen en las culturas clásicas occidentales. Por otro lado, sin dejar el enfoque romántico, Sofía Madrigal y Virginia Lasheras, se caracterizaron por incidir más en pintar paisajes potentes y

⁵⁰⁵ Vicente Gómez: *El pensamiento estético de W. Adorno*, Madrid/Valencia, 1998. «...Pasa Adorno a una concepción de la Naturaleza como histórica. (...) Esta posición entiende la Naturaleza como lo arcaico-mítico e Historia como “lo nuevo”», pp. 29 y 31.

expresivos, transmisores de emociones fuertes y vitalistas, marcados, en el caso de Virginia Lasheras, por un lado, por la monumentalidad de la arquitectura procedente de la cultura greco-romana y, por otro, por un fuerte sentimiento religioso, esotérico y mágico. En cuanto a María Luisa Rojo, incide de nuevo en la importancia de lo arquitectónico en sus paisajes, que se distinguen por ser imágenes casi metafísicas del paisaje urbano, donde adquiere importancia la geometría.

Para decirlo de manera resumida, el rasgo básico que une la obra que realizaron estas pintoras, a lo largo del periodo del que se ocupa esta tesis, es el enfoque que dieron al paisaje, haciendo de él *memento* de los conflictos emotivos y culturales del ser humano.

Creo que el hábito es el estilo sin más... pensar en estilo es absurdo, pero cuando surge de la experiencia es algo inevitable. A primeros de los ochenta me preocupaban los materiales, el peso del cuadro, el papel, el trazo, ver la mano deslizarse por la superficie y probar cosas nuevas... algunas fallaban pero era precisamente en el fallo donde encontraba las soluciones. No trabaja por estilo sino por experimentar, y la experiencia y la práctica me ayudaron a seguir descubriendo. La práctica y la experiencia unidas -el trabajo de estudio- han sido la inspiración.

ELENA DEL RIVERO

Elena Del Rivero inicia su trayectoria expositiva madrileña de los ochenta muy tempranamente, realizando su primera individual en 1980, en la Galería La Kábala, a la que tituló *Los pájaros del mal*. En esta época, estaba interesada de forma especial por la luz, el espacio y el color, además de por el grafismo.

En sus primeros trabajos de la década, hasta 1984, «se evidencia una obsesión por el signo y su repetición, el ritmo»⁵⁰⁶, que ponen de manifiesto un interés -compartido con Virginia Lasheras- por la escritura y, por otro lado, por la pintura china o las fórmulas de las estructuras musicales. Este interés por la escritura, por el trazo, se materializó en trabajos sobre papel, que Elena Del Rivero describe como cartas:

En los ochenta empecé a escribir-dibujar mis primeras cartas, no iban destinadas a nadie, el *subject matter* era el placer que provocaba deslizar la mano sobre el papel con lápices de colores y con pastel⁵⁰⁷.

La presencia de la escritura será retomada por Del Rivero en su obra posterior a la década de la que nos ocupamos. Este camino la conducirá a la síntesis que representan las obras que presentó, en el año 1984, en la colectiva *Grabados Gran Formato*, donde destaca su *Columna*, construida con módulos. A partir de ese momento, Elena Del Rivero comienza a plantearse la duda entre orden/pasión, síntesis/acumulación⁵⁰⁸.

La obra anterior a 1985, esencialmente paisaje, tiene un alto grado de iconicidad, de referencialidad, y está marcada por un dramatismo absolutamente romántico. Recuerda los paisajes románticos de la pintura del XIX, dramáticos y torturados. Pero esta lectura romántica, en el caso de Del Rivero, estuvo siempre puntualizada por la presencia de la búsqueda del orden, una búsqueda que puede proceder del intenso amor a la música de la artista, y de la relación estrecha de aquella con las matemáticas. Son imágenes que caminan entre lo lírico y lo oriental y que «sugieren una lectura de la obra como lucha contra el tiempo»⁵⁰⁹. Las obras de esta etapa son densas, con un aspecto excesivamente narrativo en deterioro de la gravedad de la obra posterior.

⁵⁰⁶ Miguel Fernández-Cid: «Elena Del Rivero, 1985», *Elena Del Rivero. Pinturas 1985*, Galería Estampa, Madrid, 1985, p. 3.

⁵⁰⁷ Declaraciones de Elena Del Rivero en entrevista con Ana Díaz, Madrid, 3 de noviembre de 2009.

⁵⁰⁸ Miguel Fernández-Cid, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁰⁹ Miguel Fernández-Cid: «Desde el interior de la pintura», *Elena Del Rivero. La Aurora*, Anselmo Álvarez. Galería de Arte, Madrid, 1990, p. 8.

En el año 1985, el paisaje sigue siendo el tema central de la obra de Elena Del Rivero, como sucede en esta época en muchos pintores jóvenes. Revisita el paisaje romántico con aires literarios, dando preponderancia a la sensación, lo que se hace patente en piezas como *El precipicio deshabitado* o *La ausencia*. Es a partir de este año, mediada la década, cuando inicia su obra más personal, consecuencia de la tensión entre lo impulsivo -la pasión- y la reflexión -la razón-. Sin embargo, aún quedan huellas de la etapa anterior, como, por ejemplo, en *Viaje de invierno* o *Paraíso perdido*, en las que se ve la huella de Milton y del concepto romántico del paisaje de Friedrich, acertando en la combinación de soporte y formato, siendo, en este sentido, clave la obra sobre papel⁵¹⁰.

Sin embargo, ya en el año 1986, su discurso gana «en aquilatamiento plástico» y pierde en «elucidación lírico-filosófica»⁵¹¹, en unas obras donde reinan los marrones, ocre, rojos y negros y dónde lo humano sólo es un vestigio de civilización⁵¹². Es una pintura mental, con una madurez técnica manifiesta, donde las materias de esos paisajes metafísicos nos llevan a la transcendencia y la meditación⁵¹³. Elena Del Rivero definía de esta manera la obra de aquellos momentos:

Un deseo: una pincelada. Una idea: un paisaje. El hombre frente a la Naturaleza. Los paisajes recónditos de la mente. Un sueño: una realidad. Una cuerda floja: la vida. El misterio de lo indescifrable: la poesía. La magia de lo que nos conmueve: la belleza. Sublimar la existencia por el arte: la mística. Dudar: la lucha por lo que se contradice. La verdad: detener el tiempo⁵¹⁴.

En el año 1987, se ha decantado claramente por la corriente neoexpresionista, abandonando la excesiva carga romántica y literaria que, sin embargo, mantiene en los títulos. Son obras de gran formato, como *El sueño de Alicia* o *A Santa Teresa*, ambas de 1987.

Se traslada a Roma, en el año 1988, con una beca; esta estancia supondrá un cambio casi radical en su trayectoria. Allí se reencuentra con su veta mística, haciendo una reflexión plástica sobre *Las moradas* de Santa Teresa y, sobre todo -por la importancia posterior en el desarrollo de su discurso plástico- descubre la geometría. Esto le hace abandonar los excesos emotivos e iniciar otra etapa de reduccionismo -acorde con los tiempos- que según Fernández-Cid, no es sólo un enfriamiento del lenguaje, sino un cambio evolutivo⁵¹⁵. Realmente supone un cambio vertiginoso, que tiene lugar entre los años 1988 y 1989, que la conducirá a la muestra de este último año, en Mar Estrada, que representa una ruptura radical con todo lo anterior.

A partir de estos momentos, sus trabajos siguen teniendo como protagonista al paisaje, pero inician el camino hacia una depuración de lo narrativo y la introducción de un orden geométrico, a través de la utilización de tramas de orden minimalista, construidas por cuadrados o rectángulos. Supone el paso de un enfoque romántico al geométrico, con la desaparición de la figura, de las referencias paisajísticas clásicas, así como del sentido narrativo y el inicio del camino hacia la conversión del cuadro en objeto, a través del engrosamiento del bastidor y de una drástica reducción del color, que deja paso, casi exclusivamente, al color plata, así como al blanco y negro.

⁵¹⁰ Miguel Fernández-Cid: «Elena Del Rivero, 1985», *Elena Del Rivero. Pinturas 1985*, Galería Estampa Ediciones, Madrid: Galería Estampa, 1985, p. 6.

⁵¹¹ Carlos García-Osuna: «La exposición de la semana», *Ya*, Madrid, 7 Enero de 1987, p. 30.

⁵¹² *Ib.*

⁵¹³ Tomás Paredes: «Las variadas materias de Elena Del Rivero», *El Punto de las Artes*, Madrid, 9-15 de enero de 1987, p. 9.

⁵¹⁴ Javier Rubio: «Del Rivero, Navascués y Riera», *ABC/Artes*, Madrid, 30 de diciembre de 1986, p. 97.

⁵¹⁵ Miguel Fernández-Cid: «Desde el interior de la pintura», *Elena Del Rivero. La Aurora*, Anselmo Álvarez. Galería de Arte, Madrid: Galería Anselmo Álvarez, 1990. «No se trata, sin embargo, de un enfriamiento simple del lenguaje, sino de una segunda síntesis, de un ahondamiento, de un cambio evolutivo», p. 9.

Todo lo anterior queda patente en los trabajos que componen la citada muestra de Mar Estrada: Elena Del Rivero. *Geometría de la memoria*, celebrada en enero de 1989. Un buen ejemplo es la pieza *Contemplazione* (1988). Como hemos apuntado ya, es un trabajo diametralmente opuesto al que había hecho hasta ese momento, lo que dio lugar a críticas que la acusaron de apuntarse a la ola fría; pero la entrega intensa y la tensión son «demasiado fuertes, (...) evidentes»⁵¹⁶ para que estos trabajos sean artificio. Aún mantiene en ellos la sublimidad de la tragedia del hombre frente a la Naturaleza, «del artista frente al paisaje, tan genialmente expresada por Caspar Friedrich»⁵¹⁷. Son paisajes emotivos, pasionales, que rozan «el



Elena Del Rivero, *Sin título*, 1981, tintas y pastel sobre papel, 50 x 30 cms.

misticismo, al menos en dos puntos muy particulares: uno de ellos exógeno, premeditado y buscado en una obsesiva lectura de *Las moradas* de la Santa Teresa de Jesús, y otro endógeno, definido por un irrenunciable afán de perfección que, inevitablemente, resuena en el verbo de *Las moradas*, y que se refleja en una ejecución impecable, que busca la belleza⁵¹⁸. Parte de las obras expuestas en esta muestra individual se realizaron en su estancia en Italia, y tienen títulos como *Presencia y memoria*, *El espejo*, *Paisaje ausente*, *Memoria y paisaje*, *La hora ausente del cuadrante*, o *El tiempo pasa*. Suponen un radical cambio hacia la luz y el blanco, aunque el negro también está presente. Mantienen aún un tratamiento cálido de la pintura, o quizá sería

⁵¹⁶ Rosa Olivares: «Elena Del Rivero», *Lápiz*, Madrid, no. 56, febrero-marzo de 1989, p. 97.

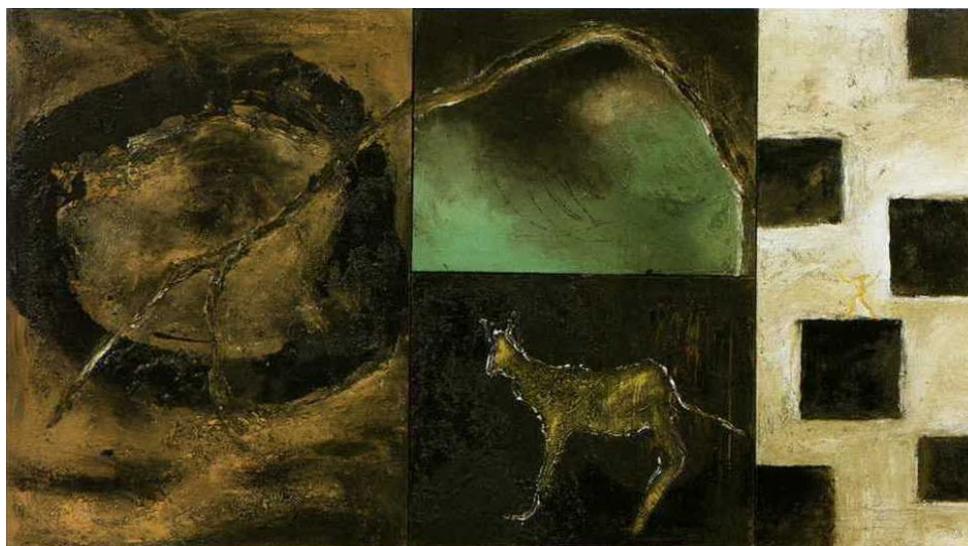
⁵¹⁷ Javier Maderuelo: «Elena Del Rivero», *CYAN*, Madrid, no. 13, 1989, p. 38.

⁵¹⁸ *Ib.*

mejor decir, que mantienen aún la pintura, recordando a la obra más pictórica y cálida de Robert Ryman⁵¹⁹, como sucede con *Memoria y paisaje* (1988). En ellas hay aún pasión y sentimiento situados en los fondos y texturas. El simbolismo sigue presente, y la obra es espléndida por su lirismo y expresividad, repleta de emoción. Sigue, también, presente la Naturaleza, pero ahora son la «luz y sus juegos ilusionistas (...) la sustancia última de este proceso, en el que se complican signos, símbolos y estructuras de esta realidad con dos caras que llamamos cuadro»⁵²⁰.

Las obras de este periodo son antecedentes para la serie *Gámbito de Dama* (aceptado), obra realizada para ser expuesta en la Fundación de la Caixa de Pensiones en Valencia, en 1989. En cuanto a esta serie, fue pensada expresamente para un espacio determinado. Exhibe una desnudez máxima, enfrentando los cuadros en escalas que van al blanco o al negro, y agudizando su serialidad. Insiste la artista en que se trata de una reflexión sobre el espacio y el tiempo, sobre la ilusión y el simulacro⁵²¹.

En todo el discurso de Elena Del Rivero, desde sus inicios, estuvo presente una parte que surge del interior de la artista y otra con raíces en la historia de la pintura moderna -Malevitch- y en la historia de la cultura occidental. De nuevo tenemos presente, como en el caso de Virginia Lasheras, lo dionisiaco y lo apolíneo, el caos y el orden, la belleza evidente y la oculta. Pero, en la obra realizada durante los años 1988 y 1989, durante su estancia en Roma, esto se ha hecho más evidente⁵²².



Elena Del Rivero, *El sueño de Alicia*, 1987, técnica mixta sobre tela, 100 x 75 cms.

Finalizada la década, en noviembre de 1990, dice Miguel Fernández-Cid en su texto para el catálogo de la exposición *La Aurora*, celebrada en la Galería Anselmo Álvarez de Madrid, que la obra de Elena Del Rivero es «el resultado de una batalla entre un deseo organizativo y una evidente necesidad de contar y reflejarse»⁵²³.

⁵¹⁹ *Ib.*

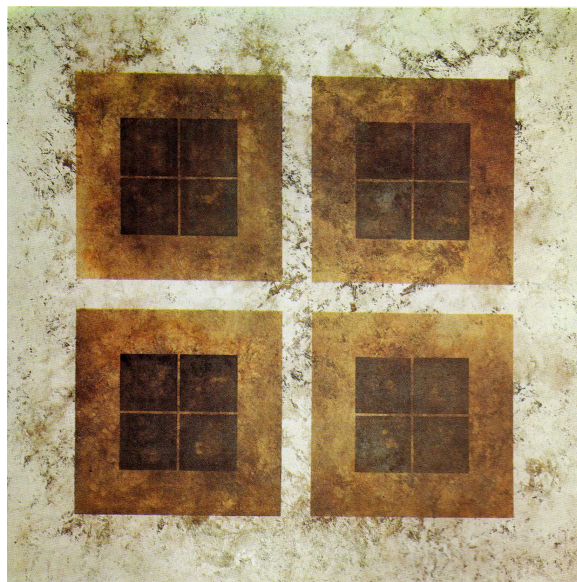
⁵²⁰ Francisco Calvo Serraller: «Transparencias y opacidades», *El País/Artes*, Madrid, 4 de febrero de 1989, p. 6.

⁵²¹ Miguel Fernández-Cid, *op. cit.*, p. 10.

⁵²² Rosa Olivares, *op. cit.*, p. 97.

⁵²³ Miguel Fernández-Cid, *op. cit.*, p. 7.

Los cuadros que presenta en *La Aurora* han continuado el proceso restrictivo iniciado en *Geometría de la Memoria*, con su uso de grandes formatos, con composiciones estructuradas en base a cuadrados y rectángulos situados de forma regular y simétrica, con fórmulas repetitivas de aires minimalistas y de una sobriedad colorística que reduce el color prácticamente al blanco y negro, pasando a presentar una obra acentuadamente minimalista y donde impera ya una geometría que se enfría a marchas forzadas.



Elena del Rivero, *Presencia y Memoria*, 1988, barniz, esmalte y bitumino sobre lino, 200 x 200 cms.

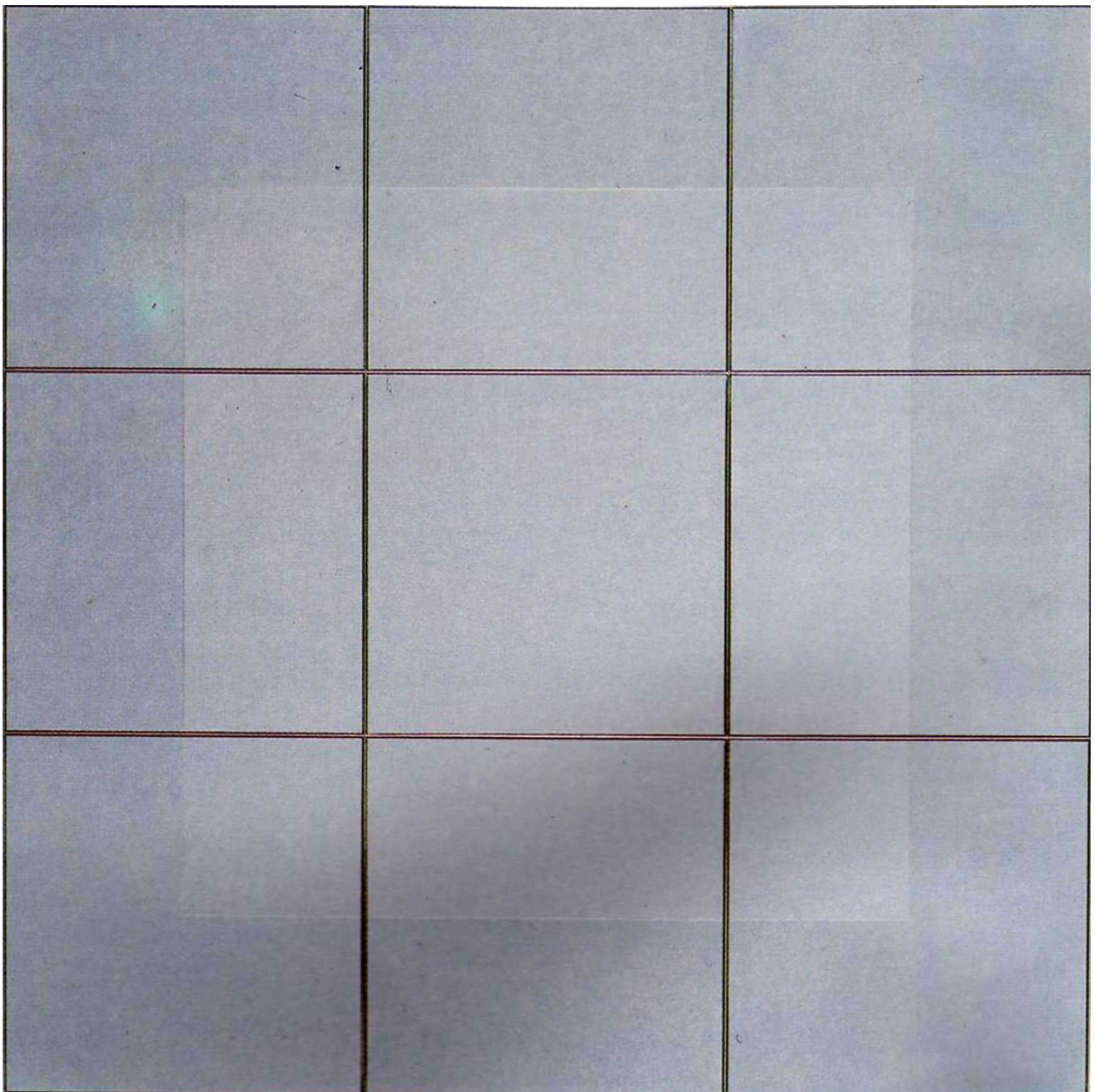
En esta ocasión, piezas como *30.11.90. 7h.16'* o *Entre la oscuridad y la luz I*, ambas de 1990, remiten a los trabajos más puramente minimalistas y fríos de Robert Rymann. Es un conjunto de obras en las que ha desaparecido ya cualquier eco expresionista, aunque hay quien aún aprecia en esta etapa el ejercicio cálido de la pintura, como expone Miguel Fernández-Cid, en el texto del catálogo, defendiendo a la obra del distanciamiento «que supone toda reducción»⁵²⁴. Realmente, estas últimas obras de la década suponen una ruptura muy marcada, drástica, con todo lo anterior: en ellas la geometría impera en la composición. Hay un enfriamiento más que notable -podría decirse que radical- en la obra que expone Elena Del Rivero en su última muestra individual de los ochenta, pero, no obstante, lo que sí se mantiene es el lirismo, que se resiste, «a ser sólo ritmo matemático»⁵²⁵.

Parece, pues, que, al finalizar los ochenta, Del Rivero había dejado atrás la pintura informalista, así como sus experiencias con el lenguaje neoexpresionista; en definitiva, la intención de transmitir una sensación, para abrazar aquellos discursos que pretende transmitir ideas⁵²⁶, y este camino la llevará -durante los noventa- a campos alejados de la pintura e insertos en discursos de orden feminista.

⁵²⁴ *Ib.*

⁵²⁵ Francisco Jarauta: «Geometría de la memoria», *Elena Del Rivero. Geometría de la memoria*, Galería Mar Estrada, Madrid, 1989, sin página.

⁵²⁶ Miguel Fernández-Cid: «Orden de la memoria», *Diario 16/Guía*, Madrid, 3 de febrero de 1989, p. V.



Lám. no. 9, Elena Del Rivero, 30. 11. 90. 7 h. 16', 1990, óleo y acrílico sobre lino y aluminio, 200 x 200 cms.

*Plasmar el mundo que llevamos dentro
y ello de una manera positiva, es la única
vía por la que puede salvarse el artista.*

MARÍA GÓMEZ

María Gómez entiende la pintura -al menos durante el periodo de su trabajo que investigamos- como una constante en su vida y se sirve de ella para un continuo aprendizaje, como método de profundización a través de las formas y como una manera de llegar a definirse.

Desde sus inicios y durante la década de los ochenta, siempre militó en una tradición moderna de la pintura figurativa, entendida como expresión de la necesidad interior del artista. Gómez declaró, ya en la frontera del cambio de década, que quería hacer con la figura «una especie de espejo» de su interior⁵²⁷. Esta visión figurativa se remonta a De Chirico y a lo metafísicos italianos y tiene sus referencias en el Picasso de los años cincuenta y sesenta, en Balthus -pintor al que en numerosas ocasiones la pintora ha declarado su fervor- y, además, en Giotto, Klee, Matisse, Morandi, Carrá, Saul Steinberg, Van Gogh y David Hockney⁵²⁸; estos tres últimos estuvieron muy presentes en las primeras obras. Hay, por tanto, en su discurso, aires clásicos, a los que se suman los que aporta una urbe moderna como Madrid, donde la artista realizó su obra.

El conjunto del trabajo de María Gómez produce una sensación de extraña inquietud. «Como en la pintura metafísica, y en parte de la Transvanguardia italiana, los signos consiguen a menudo desviar la literalidad de su significado y se convierten en símbolos que, antes que revelar inmediatamente, sirven para confundir las pistas»⁵²⁹.

La primera muestra individual en Madrid, en los ochenta, la hace en la Galería Montenegro⁵³⁰, en 1983. A propósito de las obras que exhibía, Fernando Huici dijo de ella que podía «llegar a convertirse sin tardar en uno de los platos fuertes de nuestra joven generación de pintoras»⁵³¹. Era una muestra formada por una serie de trabajos sobre papel y un solo lienzo, todas realizadas en ese mismo año, después de una estancia en Italia de tres meses con una beca del Ministerio de Cultura. La base de su discurso es el reconocimiento del rico potencial semántico de la figura que hace que se constituya, junto al dibujo, como el centro de su trabajo. Los temas son, básicamente, marinos: figuras que se dirigen al mar o que salen de él, e

⁵²⁷ Dan Cameron: «Entrevista a María Gómez», *Imágenes Líricas. New Spanish Visions*, Los Ángeles, California, 1990, p. 60.

⁵²⁸ *Ib.*, pp. 59-60.

⁵²⁹ Aurora García: «Más allá de las apariencias», *Figura*, nos. 7-8, Sevilla, 1986, p. 9.

⁵³⁰ Esta galería desapareció al fallecer Manolo Montenegro en el año 1989. Fue una de las galerías madrileñas que más destacó en la promoción del arte joven..

⁵³¹ Fernando Huici: «María Gómez, una promesa cargada de misterio», *El País*, Madrid, 14 de mayo de 1983, p. 3.

islas. Piezas de este periodo son: *El Maestro y Margarita*, *Dos Islas*, *Náufrago* o *Isla que se eleva*. La línea marcada por esta primera muestra la mantendrá María Gómez a lo largo de su trayectoria profesional, arraigada en un ámbito de preocupaciones y en una voluntad de búsqueda que permanecen constantemente latentes. Con motivo de la citada exposición se editó un modesto folleto con dos imágenes que marcarán su pintura durante la década: un paisaje y una figura inmersa en otro paisaje⁵³². Las figuras están construidas con trazos esenciales y se insertan en paisajes inquietantes y oscuros. Desde esta primera muestra, el discurso de Gómez devuelve a la pintura su carácter narrativo⁵³³.



María Gómez, *Náufrago*, 1984, acrílico sobre tela, 200 x 200 cms.

En estos primeros momentos fue catalogada dentro de los neoexpresionismos centro-europeos, de aires claramente románticos, característica, ésta última, que ella misma aceptó en numerosas ocasiones, pero con unos rasgos que -ya entonces- hacían que la obra conectara con los aspectos menos obvios de la moda, dotando a sus imágenes de un misterioso poder evocativo. El mundo clásico, como ya se ha apuntado, estaba -y seguirá haciéndolo- muy presente en su obra, tanto en los temas (sacrificios rituales, Sísifo, islas solitarias o gigantes) como en el sentido compositivo. Tal vez esta influencia clásica sea la razón de que su pintura huya de los excesos -tan comunes en muchos artistas en estos años- en favor de una ascética graduación del cromatismo y de los efectos luminosos, buscando ambientes espectrales, nocturnos y espacios grandiosos. La paleta, prácticamente la misma durante toda la década, es mezcla de azules-grisáceos, verdes y amarillos,

⁵³² Desaparecido en la actualidad, ni la pintora lo tiene.

⁵³³ Santos Amestoy: «La recapitulación de María Gómez», *CYAN*, Madrid, no. 4, junio de 1987, p. 13.

definida por algún crítico como «una opacidad gris y sepia»⁵³⁴. El dibujo se aleja de la escrupulosidad de las formas, en busca de la expresividad emocional. En su conjunto, y desde sus primeros momentos, la obra de María Gómez es contenida y sobria, rezumando ironía, con un discurso que no deja en ningún momento de producir inquietud en el espectador.

Mediada la década -1985- es seleccionada para el *V Salón de los XVI*. A estas alturas su pintura ha evolucionado hacia espacios donde conviven lo real y lo imaginario, la sombra y la luz, el arrebató y la cordura⁵³⁵. Las obras de esta etapa son, en general, pastosas, con una iconografía donde son frecuentes los ángeles y los demonios; de atormentados colores grises, con desdén (casi rencor) (...) por el dibujo clásico⁵³⁶. El tono romántico es menos intenso, así como la complejidad compositiva y las imágenes nocturnas y, en cambio, se hacen más presentes las leyendas e inscripciones. En cuanto a los temas, hay un interés especial por el mundo obrero y el ingrediente urbano. María Gómez siempre ha poseído una gran facilidad para hacer uso de cualquier acontecimiento cotidiano y transformarlo en una imagen, como podemos observar en las obras *La pesca* (1984), *La Fragua*, *Obrero de teléfonos* o *Paisaje con obrero*, estas últimas del año 1985.

Efectivamente, a partir de mediados de la década los ingredientes fantásticos se entremezclan con la realidad en dos direcciones: la reciente, formada por telas de obreros en plena tarea, donde surge por vez primera la imagen urbana. La otra, que viene desde el comienzo, es el territorio de la introspección, cercano a lo visionario, a lo fantástico. Esta mezcla aumenta la sensación de inquietud y desconcierto que siempre transmitió el trabajo de María Gómez.

En la exposición que hace, de nuevo, en la madrileña Galería Montenegro, en 1987, junto a las pinturas, presenta, por vez primera, esculturas próximas a la instalación. Básicamente son piezas hechas de barro cocido que, según Juan Manuel Bonet⁵³⁷, son comparables a los belenes napolitanos: dioses, ángeles y bañistas, obreros, pensadores y poetas. Las pinturas presentan novedades: siguen en su línea de atenuación del expresionismo, haciendo cuadros más sobrios. Algunas de las piezas son investigaciones sobre la abstracción geométrica, como *Sin título* (1986)⁵³⁸, compuesta por seis pequeños óleos sobre tela, elaborados con colores ocres, rosas, amarillos pálidos y azules y que construyen imágenes de una geometría rudimentaria que tiene aires autobiográficos. Por otro lado, siguen estando presentes los textos; en algunos lienzos la pintora ha escrito frases que «dan a entender -de forma poco comprensible para el espectador- la serie de dudas, miedos o intenciones que surgen en medio de la creación»⁵³⁹. Un buen ejemplo de lo anterior es *Sin título* (1987), que parece ser un retrato o autorretrato, donde aparece un texto de carácter irónico, sustituyendo a una mano de la figura: «Agustín: esta mano no me sale»⁵⁴⁰. También es importante resaltar -como novedad- que la temática obrera ya no constituye el centro de su interés, sucediendo lo mismo con los mares procelosos, naufragios y monjes navegando.

Otra faceta novedosa de esta fase evolutiva del discurso de María Gómez es el cambio en el tratamiento de la luz. Alrededor de 1986 había comenzado ya a haber un cambio en la luz de sus pinturas. En las obras que presenta en Montenegro este cambio se hace más evidente; van surgiendo destellos

⁵³⁴ María Antonia de Castro: «María Gómez: Mira como brilla el reflejo del agua sobre los árboles», *María Gómez: Tercer Libro*, Sala Rivadavia, Cádiz, 2001 p. 22.

⁵³⁵ Miguel Logroño: «El fuego de la pintura», *Diario 16/ V Salón de los 16*, Madrid, 3 de marzo de 1985, p. 2.

⁵³⁶ Javier Rubio: «Gómez», *ABC*, Madrid, 15 de febrero de 1985, p. 96.

⁵³⁷ Juan Manuel Bonet: «Paseo con linterna», *María Gómez*, Galería Montenegro, Madrid, 1987, sin página.

⁵³⁸ *Ib.*

⁵³⁹ Gloria Collado: «María Gómez desde sí misma», *Guía del Ocio*, Madrid, 24 de mayo de 1987, p. 41.

⁵⁴⁰ Parece ser una alusión a un truco de ejecución que le daba Agustín Úbeda, profesor suyo en la Escuela de Bellas Artes de Madrid.

luminosos, como luces o linternas, las sombras se suavizan lentamente y darán paso a una lenta aparición de la luz en las obras posteriores. Surgen también personajes que escriben o leen, como en la escultura de barro cocido *Hola Pablo* (1986) o el óleo *Dos Figuras están conectadas a un árbol* (1986), introduciéndose así el tema de la escritura -que ya estaba presente en la obra desde sus orígenes, a través de los textos presentes en muchos de los cuadros- y del libro, que será el tema central de su obra en un futuro que se sale de nuestro estudio.



María Gómez, *Paisaje con obrero*, 1985, óleo sobre tela, 97 x 130 cms.

Hemos hablado de las novedades que introdujo María en esta exposición de 1987 en Montenegro, pero debemos hacerlo, también, de lo que permaneció. Su temática sigue siendo un mundo silencioso cuyo protagonista es el hombre y la naturaleza donde se sitúa. Un hombre que se convierte en ángel o demonio, oscilando entre el paraíso y el infierno, ambos conviviendo en la obra. Un hombre que se presenta desvalido ante el gran interrogante de su propia condición. Así mismo, permanece la actitud apasionada de la pintora ante su trabajo, ese dejarse llevar y no tener control, ese «pintar al dictado de no se sabe qué fuerzas»⁵⁴¹.

En lo que queda de década, la poética de Gómez va abandonando la figura y deslizándose hacia la primacía del paisaje, que se convierte en protagonista. En 1990 María Gómez declaraba, en una entrevista con Dan Cameron:

El paisaje surge de la memoria que recuerda un paisaje, y la pintura avanza por vías de esa memoria⁵⁴².

En las obras que presentó en Santander, en la Galería Fernando Silió, en 1988 -óleos y acuarelas hechas durante una breve estancia en París-, abundan los paisajes. El lienzo desborda sus medidas para dejar de ser formato y transformarse en espacio interminable, manteniendo el aire de soledad tan unido a su obra y la construcción de ésta como un diario íntimo, con imágenes que siguen estando cargadas de rasgos

⁵⁴¹ Juan Manuel Bonet, *op. cit.*, sin página.

⁵⁴² Dan Cameron, *op. cit.*, p. 63.

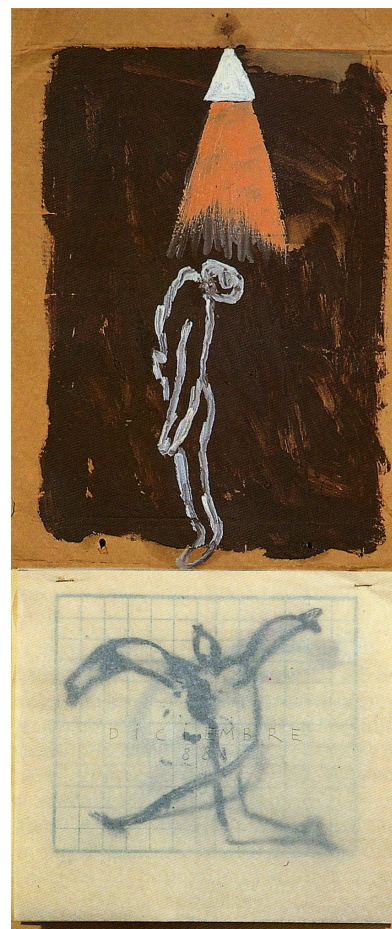
autobiográficos⁵⁴³. Así sucede en *Montaigne*, *Zen* o *Puerto*. Son paisajes que continúan manteniendo características muy personales. Las pinturas de María Gómez expresan un concepto esencial, intemporal, no ubicable, del paisaje. Son lugares básicos y esenciales donde la figura busca la relación de su yo con el universo. Nos remiten al “lugar”, en el sentido religioso o mítico del término, el lugar como ámbito donde sucede el mito, donde tiene lugar alguna revelación, donde el hombre se encuentra con la verdad revelada por los dioses. Es un territorio abstracto.

En 1989 pasa varias temporadas en Egipto. El contacto con la cultura de este país dejará huella en las últimas obras de los ochenta, con imágenes misteriosas que «se nos muestran como actos rituales de un sacrificio místico, íntimo y secreto»⁵⁴⁴, con el objetivo de lograr la introspección y el recogimiento⁵⁴⁵. La obra que realizó durante esta estancia en Egipto nunca fue expuesta en España, aunque si lo fue en El Cairo, en la sala Aknaton Gallery del Ministerio egipcio, en 1990. La exposición comprendía piezas en barro cocido, acuarelas, vitrinas de objetos intervenidos o seleccionados y óleos. Supuso, para María Gómez, un punto importante de su trayectoria:

La exposición que allí realicé fue, durante mucho tiempo, mi favorita a todas las anteriores. Es una obra muy atemporal que nunca expuse en España⁵⁴⁶.

El final de década encuentra, pues, a María Gómez en la tarea de construir una obra que convierte «en mito su propia búsqueda espiritual», recreando, «mediante la pintura, los lugares sagrados donde suceden las diferentes secuencias de esta narración personal, abierta (...) a las revelaciones que le van siendo transmitidas por una lectura, una conversación o la contemplación de un cielo de estrellas»⁵⁴⁷. Es una poética reflejada, por ejemplo, en las piezas *San Benito* o *Miércoles de ceniza* -ambas obras realizadas en 1990- que nos remonta a regiones en donde la música, el claro de luna y el sentimiento están unidos⁵⁴⁸. El dibujo sigue siendo preciso y espontáneo. A propósito de este dibujo, muy presente en la obra de María Gómez de finales de década, Kewin Power⁵⁴⁹ comentaría que «la forma es lo que ocurre»⁵⁵⁰, como una manera de exponer el deseo urgente de decir a través de las formas, de traducir imágenes mediante el dibujo.

En un final de década dominado por la ola de frialdad, de retorno al orden, de negación de todo contenido espiritual o místico del



María Gómez, *Calendario*, 1988, técnica mixta sobre papel, 66 x 29 cms.

⁵⁴³ Juan Manuel Bonet: «En la vaga aurora del claroscuro», *CYAN*, Madrid, no. 10, junio-julio de 1988, p. 26.

⁵⁴⁴ Fernando Francés: «Diario de soledad», *CYAN*, Madrid, no. 18, 1990, p. 78.

⁵⁴⁵ *Ib.*

⁵⁴⁶ Declaraciones de María Gómez en entrevista con Ana Díaz, Madrid, 17 de noviembre de 2009.

⁵⁴⁷ María Antonia de Castro: «María Gómez: Mira como brilla el reflejo del agua sobre los árboles», *María Gómez: Tercer Libro*, Sala Rivadavia, Cádiz, 2001, p. 26.

⁵⁴⁸ Francisco Rivas: «María Gómez. Hermética claridad», *Blanco y Negro*, Madrid, 22 de octubre de 1989, p. 61.

⁵⁴⁹ Kevin Power: «María Gómez», *María Gómez*, Museo de Málaga, Málaga: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1989, p. 32.

⁵⁵⁰ María Antonia de Castro, *op. cit.*, p. 22.

arte, de rechazo de lo pictórico, María Gómez sigue concibiendo el acto creador como surgido de la voz interior, como un camino de búsqueda de uno mismo. La pintura como catarsis.



Lám. no. 10, María Gómez, *San Benito*, 1990, óleo sobre lienzo, 130 x 195 cms.

*Si yo tuviera vértigo estaría siempre al
borde de los acantilados. Yo siento vértigo
al pintar, pero la ventaja es que ahí puedo
tirarme al vacío y no morir.*

PILAR INSERTIS

Fernando Huici dijo de ella -en el año 1989- que era «uno de los nombres más interesantes surgidos en nuestro contexto plástico en la segunda mitad de los ochenta»⁵⁵¹.

Desde su aparición, justo en mitad de la década, en la colectiva Punto, su trayectoria en el mercado es una de las más fulgurantes y vertiginosas de la etapa que estudiamos, apoyada, sobre todo, por Miguel Fernández-Cid y Javier Olivares, éste último crítico de *La Luna de Madrid*. Como muestra de ello, señalar que, apenas un año después se su aparición en el mercado del arte madrileño, fue seleccionada por María Corral para *Pintores y escultores españoles 1981-1986*, que pretendía ordenar lo sucedido durante la primera mitad de la década.

Las influencias de Pilar Insertis son contrapuestas, por un lado Barceló y Kiefer, y por otro, Masaccio y Goya⁵⁵². Desde el comienzo de su actividad creativa hay un esfuerzo por dar protagonismo al modo frente a la apariencia y al riesgo frente a la complacencia, y un combate entre lo lineal y lo pictórico.

Desde sus inicios, se adscribe -en cuanto al tema- a la moda del paisaje. Pilar Insertis lo considera como «un vehículo de comunicación para llegar a diferentes lugares, mentales o físicos»⁵⁵³.

Los primeros trabajos de Insertis que pudieron contemplarse en Madrid, en 1985, eran lienzos al óleo de gran formato. El dibujo de las figuras tiene «un trazo voluntariamente nervioso»⁵⁵⁴ y una clara separación fondo-figura, jugando con la combinación del dibujo, en la figuras, y la pintura, en el paisaje. Son paisajes con figuras que hacen alusión a mitologías o geografías, con títulos como *Scacciate*, o *La Cópula* y *Bomarzo*, de connotaciones clásicas. Dichas figuras, que pueblan estos espacios, contienen una considerable carga literaria que, por otra parte, nunca estuvo ausente en el desarrollo de la pintura de Pilar Insertis⁵⁵⁵. En relación a esta fase de su trabajo comentaba, en 1986, Pilar Insertis:

⁵⁵¹ Fernando Huici: «Una oscura emoción», *El País*, Madrid, 23 de diciembre de 1989, p. 18.

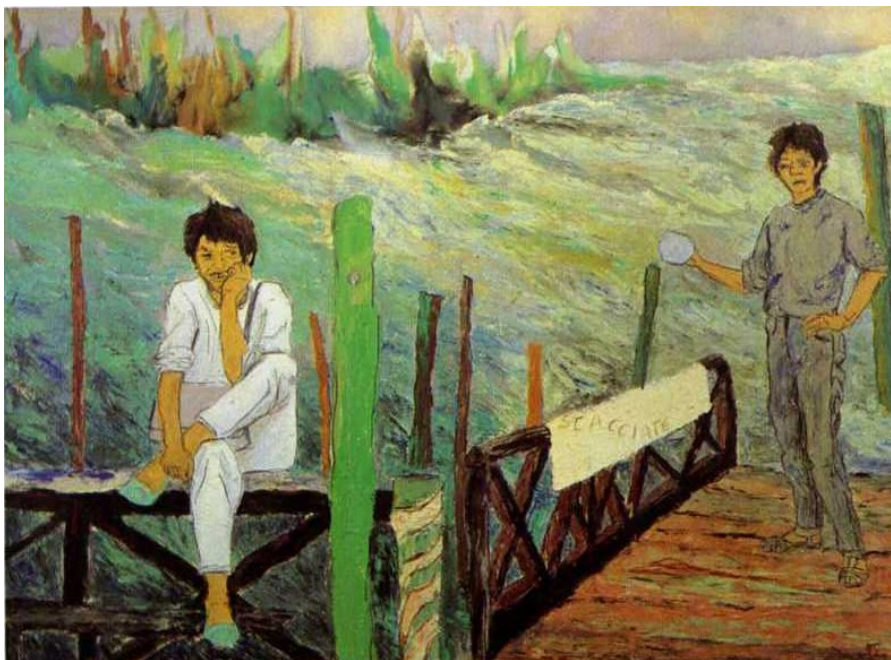
⁵⁵² X. Antón Castro: «La memoria pintada», *Lápiz*, Madrid, no. 54, 1988, p. 58.

⁵⁵³ *Id.*, p. 56.

⁵⁵⁴ Miguel Fernández-Cid: «Paisaje y Pintura», *Pilar Insertis*, Logroño, 1987, sin página.

⁵⁵⁵ X. Antón Castro: «En la oscura ausencia de Pilar Insertis», *X Salón de los 16*, Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, p. 77.

No lo puedo evitar: me gustan Kiefer y Barceló; pero también los clásicos, por supuesto, Goya, Masaccio y Miguel Ángel; por eso en mis cuadros se unen rasgos clásicos con cierto expresionismo matérico que no puedo fondos, por ejemplo, y meterme en ellos, con las materias, las texturas, es casi lo que más me apasiona: me divierte trabajarlos, me lo paso muy bien, y eso termina enriqueciendo la imagen del cuadro⁵⁵⁶.



Pilar Insetis, *Scacciate*, 1985, técnica mixta sobre tela, 146 x 195 cms.

A finales de 1986 el lenguaje de Pilar Insetis ha evolucionado ya hacia una pintura que puede ser calificada de paisajismo filorromántico, tratado con técnicas expresionistas de moda. Su lenguaje posee una elegancia innata y poder de dramatización, unido a lirismo. Es en este periodo cuando su pintura se manifiesta más simbólica, como sucede en *Rastro amarillo*, *Ogni Pensiero Vola* y *Cenobio*, todos de 1986. La iconografía ha dejado de lado la importancia que tenía la figura para pasar a las cuevas, cráteres, lagunas, líneas afiladas y, en algunas ocasiones, la imagen animal, con un tratamiento bronco de la materia. A propósito de su obra, la artista declaraba en una entrevista en ese mismo año:

Mis cuadros son más actuales de lo que parecen. Se trata de ambientes prehistóricos o primitivos, pero que creo responden a un estado que cada uno tiene dentro y a unas necesidades muy intemporales. Me gusta inquietar a la gente. Que ante mis obras el espectador no vea mis sentimientos, sino los suyos propios⁵⁵⁷.

En el segundo lustro de la década, Pilar Insetis camina con los tiempos hacia la primacía del orden, aunque bien es verdad que sus planteamientos siempre habían sido bastante más austeros que los de su entorno, «estando siempre más cerca del clasicismo mediterráneo que del desmedido romanticismo nórdico»⁵⁵⁸.

⁵⁵⁶ Sagrario Aznar Almazán: «Pilar Insetis», *Espacio, Tiempo y Forma*, no. 5, Madrid, 1992, p. 456.

⁵⁵⁷ Pablo Jiménez: «Ocho jóvenes pintoras en el mundo del arte», *Época*, Madrid, octubre de 1986 no. 84, p. 76.

⁵⁵⁸ X. Antón Castro: «Buscar el orden en la historia», *Pilar Insetis*, Galería Antonio Machón, Madrid, enero-febrero de 1988, sin página.

En el año 1987 vuelve a mostrar sus trabajos en Madrid, en una muestra individual en la Galería Antonio Machón. El catálogo de la exposición -editado con motivo de su muestra individual en el Ayuntamiento de Logroño- tiene textos a cargo de tres críticos con mucha influencia en el contexto artístico de la época: Miguel Fernández-Cid, Javier Olivares y Fernando Huici. Este trío de críticos califica las obras de la muestra como la culminación de una etapa⁵⁵⁹. La figura humana queda prácticamente eclipsada y el paisaje pasa a ser protagonista absoluto.

A partir de este cambio hay un deslizamiento hacia una mayor abstracción conceptual y una cuidada elaboración de la materia, que dan una visión desesperanzada de la realidad. Ejemplo de ello son cuadros como *Hiperión*, *El Esperma de Europa* o *Senza Nesso*. Ya hay en ellos un lenguaje sólido propio. Es pintura que ha emprendido el camino hacia la reflexión.

En líneas generales, estas obras son el reposo lento de las del año 1986. Son trabajos que abandonan recursos efectistas para intentar un tratamiento donde lo puramente plástico sea lo que esté presente. Siguen manteniendo aspectos duros que ahora logran una presentación radical. El problema «sigue siendo los límites de la pintura, sus márgenes»⁵⁶⁰



Pilar Insertis, *Rastro amarillo*, 1986, técnica mixta sobre tela, 100 x 180 cms.

A partir de este punto, Pilar Insertis seguirá la línea reduccionista emprendida a mitad de la década, mezcla de geometría y readymadismo. Según Antón Castro, su obra «es una crítica del objeto pintado y del ojo que la mira»⁵⁶¹. Reúne de forma afortunada el mito, el gesto, la transparencia, la veladura, el equilibrio y la proporción áurea, acentuando su carácter religioso mediante espacios de aires metafísicos, y la «mezcla de mística, ironía duchampiana, Renacimiento italiano y admiración por Lovecraft»⁵⁶².

Su trabajo, durante lo que queda de década, sufre una progresiva conceptualización, distanciamiento y enfriamiento; se hace más cerebral -acentuándose este hecho con la estancia en Nueva York durante los años 1987 y 1988- y aparecen las influencias norteamericanas repetitivas del minimalismo. Estas influencias

⁵⁵⁹ Pilar Insertis, Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Logroño, Logroño, enero de 1987, sin página.

⁵⁶⁰ Miguel Fernández-Cid, *op. cit.*, sin página.

⁵⁶¹ X. Antón Castro: «La memoria pintada», *Lápiz*, Madrid, no. 54, 1988, p. 60.

⁵⁶² *Id*, p. 56.

se hacen visibles, sobre todo, en la construcción de imágenes a través de la fotografía manipulada, como en el caso de *Advertising Memorial I* (1988). Esta fase del discurso de Pilar Insertis supone un «meteórico viaje» hacia el reposo⁵⁶³.

La obra de finales de los ochenta, de formatos irregulares, incluye materiales más fríos, como metales oxidados y maderas, así como resinas, *kodalith*, asfalto, sedas, viejas fotos e, incluso, como en *El arte de vivir* (1988), usa la serigrafía sobre tela. Algunas piezas tienen planchas de metal cubriendo parte de la pintura o sirviendo de soporte, con textos borrosos o ilegibles y hay en ellas una fragmentación de la obra, de raíz minimalista, que marcha hacia el objeto; así sucede con las piezas *Cuatro de corazones* (1989) y *Dos de corazones* (1990) o *Memoria I* (1990).



P. Insertis, *Senza Nesso*, 1987, mixta s/lienzo, 146 x 120 cms.

La selección para el *Salón de los XVI* en 1990 supone, para Pilar Insertis, un cierre brillante de la década de los ochenta. Las obras que presenta que en esta muestra son una declaración de intenciones: marcan un camino que ha llegado a los límites de la pintura y se aproxima, ya, al objeto. Esta marcha será continuada fuera de los límites temporales de nuestra tesis y compartirá, en un futuro, el espacio con la pintura.

⁵⁶³ *Id.*, p. 58.



Lám. no. 11, Pilar Insertis, *Memoria I*, 1990, técnica mixta, fotografía y asfalto sobre tela, 215 x 210 cms.

*Lo que me interesa en estos momentos
es dejar el alma en lo que hago.*

VIRGINIA LASHERAS

Mariano Navarro dijo de ella que fue una artista con elevadas intenciones para honestos ideales, en permanente rebeldía⁵⁶⁴.

Sus primeras influencias fueron variadas. En Almería, siendo muy joven -dejó la ciudad a los catorce años para marchar a Sevilla- fue la del pintor Jesús de Perceval. En Sevilla, las de Manuel Echegoyan, profesor de escultura, con el que descubre la escultura clásica y monumental que, posteriormente, será determinante por la atracción por lo estatuario y monumental, unido a lo arquitectónico, en su obra de los ochenta. Por último, hay que destacar la influencia de Miguel Pérez Aguilera⁵⁶⁵.

En la obra de Virginia Lasheras hay un rasgo que resalta: su interés especial por el dibujo y por el dominio técnico que, según ella misma decía, «me ayuda técnicamente a resolver problemas que se pueden plantear en la pintura»⁵⁶⁶. En cuanto a los motivos argumentales, en el desarrollo de la obra hay tres, aunque el último de ellos no nos atañe, debido al periodo temporal al que nos ceñimos. Durante su primera etapa, el motivo argumental básico fue la escritura. En una segunda fase, la más interesante de su obra, el motivo central es la arquitectura, como forma simbólica o ritual del devenir humano y, por último, durante los años noventa, la arquitectura será sustituida por la figura humana.

Cuando se inicia la década, Lasheras ya había logrado un discurso personal⁵⁶⁷, que se continúa en los dos primeros años de los ochenta. Es una obra que investiga fundamentalmente en la escritura pictórica, interesándose por las culturas en las que dicha escritura está presente -como la egipcia, la sumeria, china o japonesa- buscando en ellas la plasticidad que le interesaba para su discurso. Podemos elegir una frase de la artista para definir sus intereses estéticos durante este periodo:

⁵⁶⁴ Mariano Navarro: «Lagos de oro líquido, cúpulas de cristal y ángeles dentro de máquinas», *Virginia Lasheras*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, abril-mayo de 2001, p. 11.

⁵⁶⁵ Miguel Pérez-Aguilera, discípulo de Vázquez Díaz, influyó también en pintores tan importantes como Carmen Laffont, Teresa Duclós, Luis Gordillo, Jaime Burguillo o Joaquín Sáenz.

⁵⁶⁶ Mariano Navarro, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁶⁷ En el año 1976 es cuando Virginia comienza realmente a hacer una obra propia. Entre éste y 1977 realiza una serie de obras a las que denominó, de forma común, *Formas Vegetales*, que son el punto de partida para sus escrituras.

En el signo-símbolo como forma espontánea y gestual, y también como trazado mágico que dice más de lo que representa es donde busco la estética de mi camino pictórico⁵⁶⁸.

El grupo de obras mas interesantes de esta etapa tiene-como ya hemos indicado- como denominador común la escritura, ejercitada sobre soportes variados: papel, pizarra, hoja pautada de composición musical. Son estas obras -dentro de la producción de la etapa- las que más se aproximan a la abstracción, con un uso de colores dulces que no tendrá continuidad en su obra.

Una constante en su trabajo es la atención a lo textual pintado y a su facultad de ampliar los sentidos de la imagen. Llega la pintora a sintetizar las formas vegetales en símbolos, contruidos con un grueso trazo negro y acompañado con azules intensos y brillantes, rojos encendidos y amarillo potentes, evocando las partituras musicales. El conjunto de los trabajos tiene claras referencias de Mompó y Klee. Así, *Norte-Sur Rosa* de 1979-1980; *Triángulo, Pintura como poema escrito* y *No quiero*, los tres de 1981, nos remiten a Mompó; *Picture Writing* de 1979-1980, a Paul Klee. Por otro lado, su serie *Pizarra* es evidente que tienen fuertes influencias de Tápies. Según Mariano Navarro, también su obra tiene la huella de José Guerrero y Millares⁵⁶⁹. Es un trabajo que remite a un universo íntimo «de suavidades cromáticas y grafismos vibrantes»⁵⁷⁰.

Podemos decir que la obra de Virginia Lasheras, hasta los alrededores del año 1981, se desarrolla dentro de un universo íntimo, que convierten el lienzo en una hoja de papel gigante, en la que la pintora escribe un diario personal⁵⁷¹.

Entre dicho año y 1986, este lirismo va desapareciendo, en favor de una pintura poderosa y expresiva, dedicada a la arquitectura de raíces clásicas y a los laberintos. Tal vez el detonante definitivo para este cambio está en el retorno de Virginia Lasheras a Sevilla. Este regreso a sus orígenes marcará su obra de forma importante. La arquitectura de la ciudad hará que sea lo arquitectónico el fundamento de su trabajo durante todo el resto de los ochenta, conjugando la arquitectura sevillana con el carácter monumental de las culturas clásicas occidentales, pasadas por el constructivismo ruso y el futurismo, a lo se que suma el contenido religioso, mágico y esotérico de las culturas primitivas y la simbología y la alquimia occidentales⁵⁷². Es una concepción de la arquitectura que comprende lo clásico, lo histórico y lo mágico. Además, tiene dos grandes influencias: Giovanni Battista Piranesi y Étienne-Louis Boullée⁵⁷³.

En la obra que expone en Seiquer y en el *VI Salón de los XVI*, en 1986, ha pasado a un neoexpresionismo prácticamente monocromo, que recuerda a la música atonal. Son obras calificadas por Virginia de simbólicas, carácter que, según ella, atañe a toda su obra⁵⁷⁴, que se plantean escenarios «como representación formal de utopías que en algún momento han podido ser realidad»⁵⁷⁵. Es un trabajo donde coinciden la distorsión, la construcción y la destrucción. Miguel Logroño habla de esta pintura de Virginia Lasheras como de una obra melancólica, además de ser «una pintura riquísima, aural, dinámica, (...)»

⁵⁶⁸ Mariano Navarro, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁶⁹ *Id.*, p. 17.

⁵⁷⁰ José María Marín Medina: «Arquitecturas y Laberintos de Virginia Lasheras», *Ya/Cultural*, Madrid, 14 de enero de 1987, p. 33.

⁵⁷¹ José María Marín-Medina: «Arquitecturas y Laberintos», *Virginia Lasheras*, Salas del Palacio de Sástago, Zaragoza, 1987, sin página.

⁵⁷² Mariano Navarro, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁷³ *Id.*, p. 20.

⁵⁷⁴ *Id.*, p. 23. «En toda mi obra hay un sentimiento de carácter simbólico. De un hecho conceptual, como es el laberinto cretense, donde todo es desbarajuste, veo un laberinto filosófico de la vida, y la Torre de Babel se entronca con esto. Esta idea, que todos tenemos en la cabeza, los pintores la transmitimos físicamente en una imagen arquitectónica».

⁵⁷⁵ José Ramón Danvila: «El sueño de las imágenes», *El Punto de las Artes*, Madrid, 28 de noviembre-4 de diciembre de 1986, p. 17.

emocionada y emocionante»⁵⁷⁶ y de ser el producto de una «total y grandísima artista»⁵⁷⁷. Obras paradigmáticas de este periodo son: *Torre de Babel* (1986), *Laberinto* (1986) o *Torre del oro* (1987).

Los trabajos correspondiente a la segunda mitad de la década están claramente relacionados con la coetánea Transvanguardia en su tramo final. Es verdad que este tratamiento dramático e intenso de la



Virginia Lasheras, *No quiero*, 1981, pintura acrílica sobre lienzo, 130 x 93 cms.

arquitectura, del paisaje y de las ruinas, con formas rotundas, con un estilo fuerte y sobrio, casi total ausencia del color y con referencias muy fuertes a la historia, es frecuente entre la Transvanguardia, pero también entre los neoexpresionistas alemanes encontramos actitudes semejantes como en el caso de Anselm Kiefer. Así lo confirma Marín-Medina, al escribir que la obra de Virginia de estos años:

... Comulga, desde luego, por la fuerza de su tratamiento, por la intensidad de su materia y por el vitalismo de su gesto, con las obras del neoexpresionismo centro-europeo vigente y, en especial, con la memoria visual del espacio arquitectónico de Anselm Kiefer, pero manifestando poderes, referencias e intenciones muy personales⁵⁷⁸.

⁵⁷⁶ Miguel Logroño: «Virginia y la melancolía», *Virginia Lasheras*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, abril-mayo de 2001, p. 178.

⁵⁷⁷ *Id.*, p. 181.

⁵⁷⁸ José María Marín-Medina: «Arquitecturas y laberintos de Virginia Lasheras», *Ya/Cultural*, Madrid, 14 de enero de 1987, p. 33.

En 1987, la artista declaraba: «todo lo que es edificación o construcción, algo rotundo, me interesa tanto a nivel de investigación como de plasmación»⁵⁷⁹. Sevilla se convierte en un lugar de rito. Esta ciudad se convirtió, para Virginia, según Miguel Logroño en «un rito permanente, una apropiación constante»⁵⁸⁰. En esta etapa, la pintora escribe *La arquitectura me tienta*. Álvaro Martínez Novillo califica este periodo de crucial en su carrera. Son unos años en los que Virginia Lasheras realiza una obra llena de fuerza, que ha sido relacionada por la crítica con la que realizaban en esos momentos Susana Solano o Ángeles Marco⁵⁸¹. Su discurso se llena de paisajes arquitectónicos y laberintos, que se convierten en signos, «signos establecidos -no sugeridos- por imágenes encaminadas hacia la evidencia, con una conciencia de expresar sólo la imagen»⁵⁸². Esta conciencia lleva a Lasheras a buscar la síntesis, eliminando todos los detalles y a declarar:

Las formas son importantes pero me interesa más el contenido, lo que se quiere decir⁵⁸³.

A pesar del evidente nexo que le une a las corrientes coetáneas internacionales, Virginia Lasheras mantiene una obra con personalidad propia. Y lo hace equilibrando el sentimiento dionisiaco, que comparte con los neoexpresionismos, con la presencia en su discurso de lo apolíneo, representado en la arquitectura y sus conceptos de proporción y orden, logrando así una confrontación equilibrada entre lo violento y lo sereno⁵⁸⁴. Las imágenes de estas obras -construidas con arquitecturas de murallas, laberintos, torres escalonadas, casa cerrada/abierta, jardines y puertas- son enigmáticas y están llenas de emoción. En los años finales de la década, los cuadros son cada vez más austeros, prácticamente monocromos y sin referencias humanas, pero intentan hacer una arquitectura de lo humano, como en sus piezas *Ciudad Sacra* (1989-1990) y *Avenida Ritual* (1990).

Llegamos, pues, a la conclusión de que la obra de finales de la década, de Virginia Lasheras, supone una profundización en el discurso que había iniciado aproximadamente a su mitad, rescatando construcciones arcaicas y llenándolas de un profundo simbolismo, de un inquietante misterio, agudizado por la ausencia de lo humano y el gran silencio que invade las imágenes. Estos paisajes arquitectónicos «son representaciones de un mundo interior afines a los expresionismos»⁵⁸⁵, que contaminaban a gran parte de la pintura coetánea. La misma pintora declaró:

Pintas tu mundo interior, lo que deseas y necesitas y por supuesto lo que tienes⁵⁸⁶.

Por otro lado, no podemos dejar de hacer una breve mención a otra parte interesante de su obra: los libros de artista. Realizados en la década de los ochenta y, sobre todo, en los noventa, están contruidos, según Brihuega, para ser leídos, pensados, oídos y tocados⁵⁸⁷. Destacaremos *El ángel de las sombras* (1986) y *El Muro* (1987), en la misma línea que el anterior. En ambos podemos rastrear la presencia de Tápies, con una gestualidad trágica y matérica.

⁵⁷⁹ Manuel Rodríguez Díaz: «Virginia Lasheras», *Formas Plásticas*, Madrid, no. 20, junio de 1987, p. 14.

⁵⁸⁰ Miguel Logroño, *op. cit.*, p. 178.

⁵⁸¹ Álvaro Martínez-Novillo: «La arquitectura me tienta», *Virginia Lasheras*, Caja de San Fernando, Madrid: Centro Cultural Conde Duque, abril-mayo de 2001, p. 95.

⁵⁸² José Ramón Danvila, *op. cit.*, sin página.

⁵⁸³ Manuel Rodríguez Díaz, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁸⁴ José Marín-Medina, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁸⁵ Alicia Murriá: «Virginia Lasheras. Espacios Rituales», *Diario 16/Aragón*, Zaragoza, 4 de marzo de 1990, p. 72.

⁵⁸⁶ Manuel Rodríguez Díaz, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁸⁷ Jaime Brihuega: «Navegando los signos», *Virginia Lasheras*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, abril-mayo de 2001, p. 46.

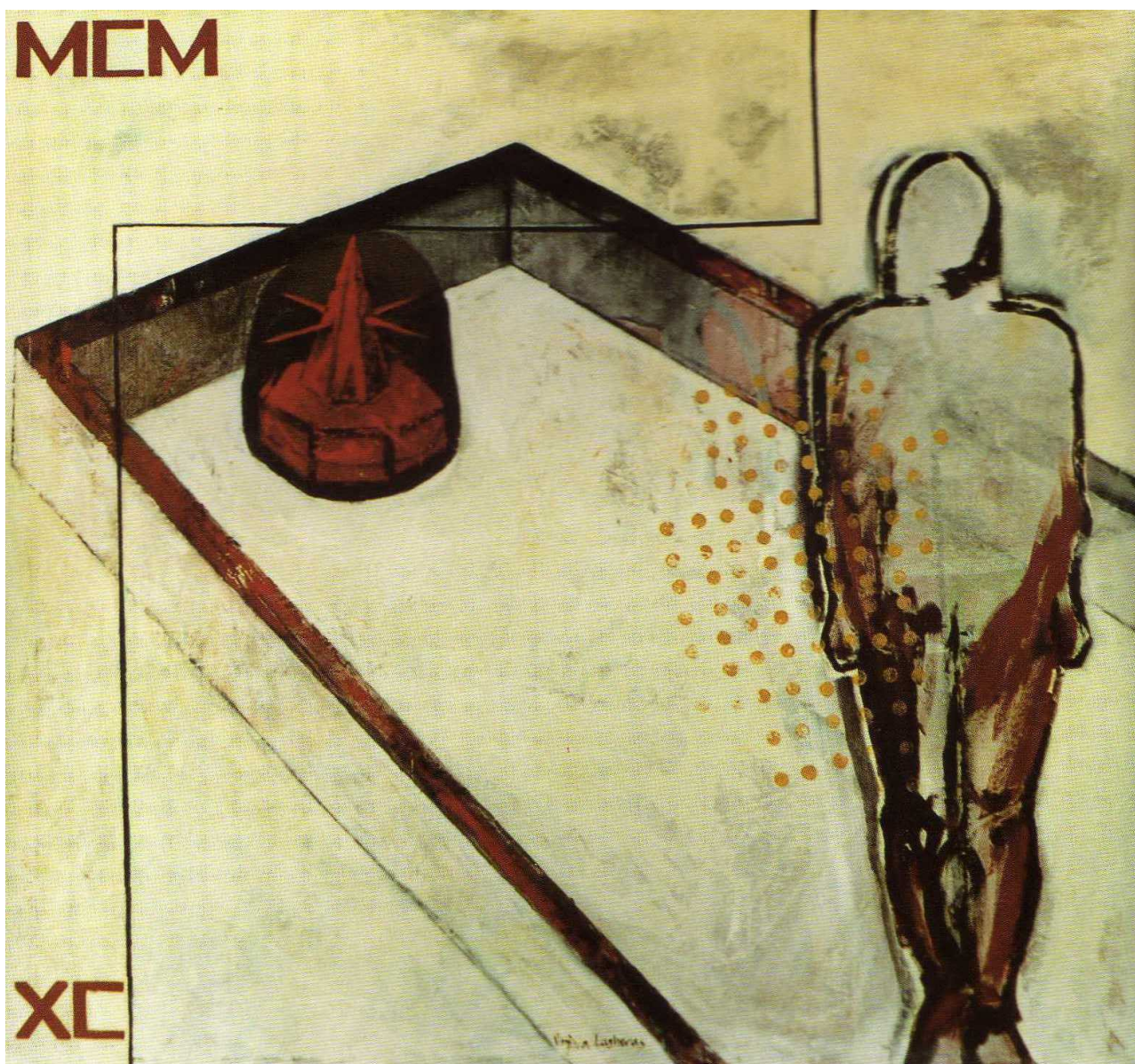
A partir de 1990, Virginia Lasheras iniciará una nueva etapa: la arquitectura comienza a ser suplantada por la figura humana; así sucede en *Tiempo Mata*, fechada en 1990-1991 o *No time. No space*, de 1990. En palabras de Virginia, «esta presencia de lo humano simboliza al individuo como arquitectura, como recinto donde transcurren los ritos de la vida, desde el nacimiento hasta la muerte, al hombre que construye y fabrica el mundo»⁵⁸⁸.



Virginia Lasheras, *La Torre de Babel*, 1986, óleo sobre tela, 300 x 140 cms.

Virginia Lasheras seguirá esta vía de investigación hasta su fallecimiento, en el año 2000.

⁵⁸⁸ Miguel Navarro; *op. cit.*, p. 27.



Lám. no. 10, Virginia Lasheras, *Espacio sacro*, 1990, óleo sobre tela, 150 x 150 cms.

*Lo que la gente llama vivir es,
exactamente, lo que interrumpe mi vida.*

RAMÓN GAYA

Al terminar su formación en la, entonces, Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Sofía Madrigal estaba enamorada de Miró y del color, y en su obra se reflejaba ya, de forma obsesiva, el paisaje urbano. Además, le influyeron Frank Auerbach, Manolo Millares, Antoni Tápies, Carlos Saura, la pintura clásica -confiesa hacer visitas frecuentes al Museo del Prado- y, por supuesto los neoexpresionistas alemanes y Barceló⁵⁸⁹.

Desde sus inicios disfrutó del apoyo promocional que suponían las muestras de carácter oficial, como, por ejemplo, *Línea, espacio y expresión en la pintura española actual*, organizada, en el año 1980, por el Instituto de Cooperación Iberoamericana, que trató de dar una visión de conjunto del arte joven español de su momento⁵⁹⁰. Eso incidió de manera positiva en su trayectoria durante estos años.

En su primera muestra individual, en 1981, su pintura aún mantiene ese gusto por el color, pero ya se inicia en ella el interés por la materia, que caracterizaría su discurso de los años ochenta.

La obra de Madrigal, según Gloria Collado, reivindicaba la percepción retiniana, pero alejándose de la copia-modelo, en busca de «su sustancialidad»⁵⁹¹, camino de la abstracción, a la que, definitivamente, llegaría al final de la década.

En los primeros años de los ochenta, Sofía Madrigal estuvo relacionada con el mundo del cómic, colaborando, en el año 1986, con la revista *Madriz*. Su lenguaje pictórico, sin embargo, se sumerge, básicamente, en la abstracción, trabajando sobre soportes variados, como tela o papel. De esta etapa de su obra dijo Francisco Calvo Serraller que poseía una «sonoridad “forte”» y «ritmo “molto vivache”»⁵⁹².

En sus imágenes, puramente expresionistas por muchos motivos -entre ellos el culto a lo infantil, irracional y primitivo- afloran con violencia símbolos primarios, lo arcaico está presente, y el desgarró es transmitido a través de una «desmaña intencional»⁵⁹³. Las influencias del arte bruto de Dubuffet y de, por supuesto, Miró, están presentes en sus colores crudos vivos, en su agresividad y en el trazo amplio y grueso.

⁵⁸⁹ Sofía Madrigal, en entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 16 de marzo de 2010.

⁵⁹⁰ Esta muestra estuvo comisariada por José María Iglesias.

⁵⁹¹ Gloria Collado: «Camino trazados», *Sofía Madrigal. Obra: 1989/98*, Madrid, 1999, p. 16.

⁵⁹² Francisco Calvo Serraller: «Diapasón femenino», *El País/Artes*, Madrid, 2 mayo de 1981, p. 2.

⁵⁹³ *Ib.*

En el año 1982 traslada su domicilio a una zona de Madrid situada entre el cementerio de la Almudena y la fábrica de cervezas Mahou, cerca de la autopista M-30, lo que, según declaraciones de la pintora⁵⁹⁴, incidirá profundamente y de manera continua sobre su obra, dado el profundo interés que siempre le ha suscitado el paisaje de la gran urbe. La fascinación que le produce este entorno hace que Sofía Madrigal retorne periódicamente a él -aún sigue haciéndolo- como fuente de inspiración⁵⁹⁵. El resultado de todo esto se plasmará en las obras, sobre todo a partir de mediada la década.



Madrigal, *Sin título*, 1981, mixta sobre tela, 116 x 89 cms.

En el año 1984, la obra ya establece vínculos con la Transvanguardia por «su necesidad de esconder bajo unas formas aparentemente abstractas una figuración más o menos literaria, más o menos narrativa»⁵⁹⁶. Se produce, en la obra de Sofía Madrigal, un deslizamiento hacia la figuración -deslizamiento común a muchos artistas de la etapa- aunque esta no sea evidente en exceso. La pintora confiesa que nunca, a lo largo de su obra, dejó de lado la figuración; de hecho siempre ha mantenido el mismo sistema de trabajo, basado esencialmente en apuntes tomados del natural que, posteriormente, trabaja en el estudio. Los temas son bodegones y retratos -*Autorretrato* (1983)- elaborados con un tratamiento gestual, de trazos informes, con mucha textura y pincelada vigorosa y con un uso del color sobrio, que a veces es apagado y otras exaltado, de aires arquetípicos. La fuerza que hay en toda la obra -sobre todo en los grandes formatos- es una de las

⁵⁹⁴ Sofía Madrigal, en entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 16 de marzo de 2010.

⁵⁹⁵ *Ib.*

⁵⁹⁶ Anna María Guasch: «Juego a cuatro bandas, el expresionismo de Díez, Madrigal, Sause y Gadea», *Liberación*, Madrid, 29 de noviembre de 1984, p. 24.

características más importantes, unida a la emoción interior que transmite. El tratamiento es duro y esencialmente pictórico, sin adornos, radical.



Sofía Madrigal, *El cementerio*, 1985, óleo sobre tela, 114 x 146 cms.

Mediada la década, se produce un nuevo giro en la poética de Sofía Madrigal, que la conducirá de nuevo a la senda abstracta. Hace aparición en su obra el paisaje urbano, en principio casi de manera obsesiva. Durante los años de 1985 y 1986, pinta una serie de óleos, como por ejemplo *El cementerio* (1985), de tamaños que van del formato grande al pequeño, que tienen como tema a la urbe madrileña; son visiones poco amables, casi nocturnas, de colores oscuros, abundando las vistas del cementerio que se veía desde el estudio que entonces tenía la pintora. Su apariencia es poco innovadora, pero emocionante⁵⁹⁷. El espacio se plantea como un todo compacto, completamente ocupado, con auténtico horror vacui. Son obras muy matéricas, con un tenebrismo que recuerda al Greco, Goya y, sobre todo, a Solana⁵⁹⁸.

A través de estos trabajos de paisaje, en el año 1987, el lenguaje de Sofía Madrigal se ha insertado ya, de nuevo, en la abstracción. Debido al hecho de entender el paisaje urbano como “objeto” de la representación, es elegida, en el año 1989, para la muestra oficial *Joven Pintura. Madrid Pintado*.

A lo largo de su investigación en el paisaje urbano, Sofía Madrigal llegará a «complejas estructuras lineales y volumétricas», confrontándolas «a distintos soportes y técnicas»⁵⁹⁹, construyendo una poética donde se hace evidente la influencia cubista, que ya no la abandonará, así como los colores ascéticos y oscuros, que mantendrá hasta el final del periodo que analizamos.

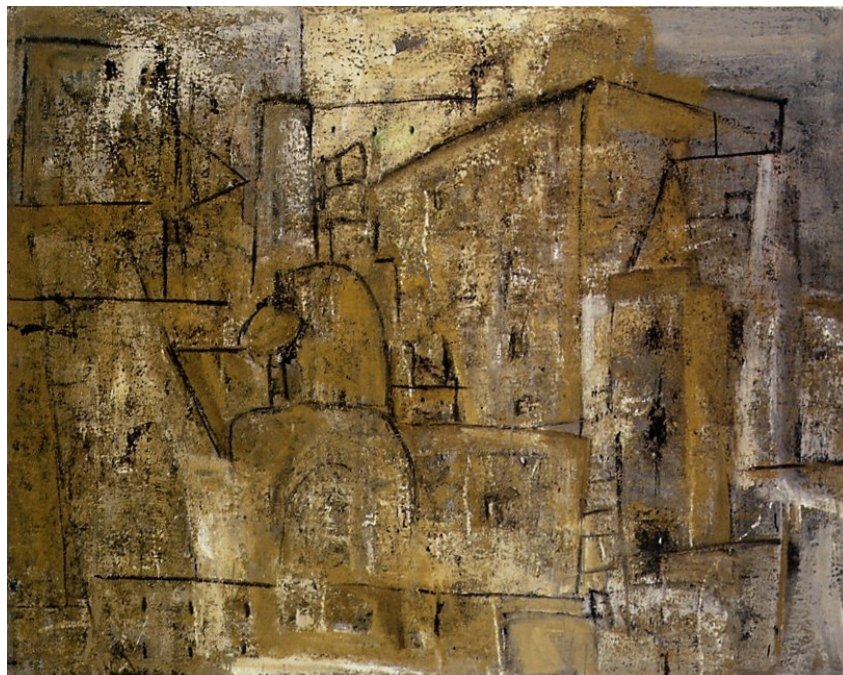
En el año 1989 traslada temporalmente su residencia a Basilea, aunque sigue manteniendo su actividad en el ámbito madrileño. Allí madura y personaliza aún más su lenguaje, acentuando su austeridad.

⁵⁹⁷ Gloria Collado: «Desde el interior del estudio», *Guía del Ocio*, Madrid, 30 de junio de 1986, p. 42.

⁵⁹⁸ Carlos García-Osuna: «Sofía Madrigal», *Ya*, Madrid, 9 de julio de 1986, p. 33.

⁵⁹⁹ Gloria Collado: «Camino trazados», *Sofía Madrigal. Obra: 1989/1999*, Madrid, 1999, p. 17.

Pinta piezas al óleo, como *Basilea* (1989), y collages sobre papel, con técnicas y materiales diversos, como *Cuaderno de Wiesenplatz* (1989). «El contenido de (las) piezas muestra calidez intencionada, agudeza reflexiva, un recreo del propio universo íntimo de la artista»⁶⁰⁰. Sofía Madrigal continuará en esta línea hasta el final de la etapa de la que nos ocupamos, como lo demuestran su obra de 1990, de la que es un buen ejemplo la pieza *Sin Título*, que figura en esta tesis.



Sofía Madrigal, *Basilea*, 1989, óleo sobre tela, 114 x 146 cms.

Para finalizar, podemos afirmar junto a Gloria Collado que, durante la década, la pintura Sofía Madrigal mantiene un paralelismo con la de Mondrian en el debate entre naturaleza/artificio, caos/orden y tragedia/armonía⁶⁰¹. Su lenguaje «se ausenta del concepto y rechaza el signo en tanto que forma elemental de un lenguaje plástico, (...) es una pintura muda que reivindica la función retiniana»⁶⁰². La presencia del cubismo emergerá en los noventa, llevando a Sofía Madrigal al campo de la escultura, que compartirá, en el desarrollo posterior de la obra, espacio con la pintura.

⁶⁰⁰ N. I. B.: «Sofía Madrigal en la Galería Aelee», *Formas Plásticas*, Madrid, noviembre de 1990, no. 38, p. 55.

⁶⁰¹ Gloria Collado. *op. cit.*, p. 17.

⁶⁰² *Id.*, p. 15.



Lám. no. 13, Sofía Madrigal, *Sin título*, 1990, óleo sobre tela, 200 x 125 cms.

*No creo que se pinte por pintar. Cuando pinto hablo a través y acerca
de la pintura, pero la necesidad de pintar viene de un lugar
más profundo que debo escuchar.*

MARÍA LUISA ROJO

Durante el primer lustro de la década, María Luisa Rojo está aún inmersa en un periodo de formación, a pesar de que ya poseía una base sólida obtenida entre los años 1978 y 1981, en el taller de D. Amadeo Roca, formación técnica que la pintora siempre ha considerado fundamental para el desarrollo de su obra. En el año 1980 marcha a Italia, a hacer un curso intensivo de pintura en Il Istituto per il Arte e il Restauro, en Florencia, que, a pesar de su corta duración -sólo mes y medio- marcará de forma importante a la pintora, ya que no sólo le permite conocer en directo la obra de los grandes pintores italianos, sino que le da la oportunidad de alejarse del entorno académico y probar a trabajar con mayor libertad.

De esta forma, une a la admiración por Velázquez y Goya la pasión por Piero de la Francesca, pasando por los postimpresionistas, nabis y los expresionismos nórdicos, hasta llegar a Hopper o David Hockney. Pinta así obras que van desde los aires postimpresionistas -*Bodegón del mantón* (1981)- hasta obras auténticamente pop, como *Cambados* (1982). Entre los años 1984 y 1985 se centra en el paisaje urbano, con piezas como *Recoletos* (1984), *Cibeles* (1984), *La Jara* (1985) o *Bajamar. San Lucar* (1985), que son aún recipientes de diversas influencias, sobre todo de los movimientos postimpresionistas y de los nabis. María Luisa Rojo sigue buscando su propio lenguaje.

En agosto de 1985 marcha a Nueva York, con una beca de la Fundación Juan March. De nuevo será el cambio de residencia la que, en esta ocasión, va a marcar de forma definitiva su trayectoria. La propia artista lo reconoce:

Allí mi pintura experimentó una gran transformación, principalmente como consecuencia de reemplazar la inspiración exterior por una fuerte introspección⁶⁰³.

El choque con Nueva York, ciudad dura pero llena de nuevas experiencias -no sólo artísticas- hizo que María Luisa Rojo rechazara toda su pintura anterior. Descubre la obra del expresionismo abstracto neoyorquino, a la vez que a los Nuevos Salvajes alemanes, como Kiefer o Baselitz, y a la Transvanguardia italiana, a Donald Sultan e, incluso, a Sicilia. Todo esto hace que haga un replanteamiento radical y rompa con toda la etapa anterior, iniciándose en una vía de investigación personal, que la llevará a conseguir, por fin, un lenguaje maduro y personalizado.

⁶⁰³ María Luisa Rojo en declaraciones en entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 10 de febrero de 2010.

Esta nueva actitud ante la pintura hace que se fije en la arquitectura neoyorkina, que la cautivará -ya tenía precedentes en este amor por lo urbano- convirtiéndola en el tema central de su discurso plástico. Pinta cuadros como *N. Y.* (1985) o *NYC: Skyline* (1986), donde, como la misma artista dice, encuentra la libertad que buscaba:



María Luisa Rojo, *Cambados*, 1982, óleo sobre tela, 116 x 73 cms.

Me permitía abstraer, intensificar, reducir, con energía y libertad. Viajé a distintas ciudades (Chicago, Houston, Los Ángeles, Berlín...) donde tomaba apuntes rápidos y esquemáticos de los edificios que me impactaban; luego trabajaba sobre ellos en el estudio⁶⁰⁴.

En el año 1987, Rojo está absolutamente metida en esta nueva etapa, que la llevará, por fin, a alcanzar un lenguaje propio. Los cuadros que realiza representan una ruptura absoluta con todo lo anterior: son obras, en principio, de aires expresionistas, como *Staircase* (1987), que aún tienen mucho poso de las nuevas experiencias visuales. María Luisa Rojo siente que puede comenzar la búsqueda de un discurso propio. Pinta *The Peaks (Delirius pinck)*, *Zigzag*, ambas del año 1987, o *Skylights* (1988), que ya presagian la obra que presentará en su primera individual en Madrid. La arquitectura y la geometría y su relación con el espacio se han convertido ya en el centro de su discurso. Así enfocaba la pintora su trabajo:

Cuando empiezo un cuadro tengo en mente una idea pictórica, una imagen o escena que me ha impactado mental o emocionalmente. Estas imágenes, aunque importantes, no están fijadas y en el proceso de materialización cambian, pues este proceso y su experiencia, son tan importantes como las imágenes en sí. No pretendo que sean representaciones ni que sean identificables. Los colores, las formas, (...) la luz... ya no están ligados a la realidad, sino que adquieren un valor emocional propio. Mi búsqueda se centra más en la realidad más profunda que se oculta bajo las distintas formas, que en su aspecto físico evidente⁶⁰⁵.

El nuevo giro que va a experimentar su discurso vendrá ocasionado por un nuevo cambio de residencia, esta vez a otra zona de Brooklyn, donde descubre nuevas formas arquitectónicas que la

⁶⁰⁴ *Ib.*

⁶⁰⁵ María Luisa Rojo: Tesis "Corollary Statment" para la obtención del título de Máster of Fine Arts, en el Pratt Institute, School of Art and Design, Brooklyn, Nueva York, junio de 1987. Información obtenida en entrevista personal con la artista, 10 de febrero de 2010.

conducirán a centrarse en espacios arquitectónicos «donde la repetición de ciertos elementos les despojaba de su razón de ser, configurando una realidad ajena y extraña, llena y vacía al mismo tiempo, inquietante»⁶⁰⁶.

Así, cuando regresa a Madrid -en primavera de 1988- llega a pintar obras como *CH I*, *CH II* y *CH V*. En 1989, descubre una nueva vía a partir de una vista nocturna de la estación madrileña de Atocha:

Formas iguales que se repiten hasta el infinito -la relación entre ellas, la luz que generan, el poder que tienen- para crear una realidad distinta, ajena, inquietante⁶⁰⁷.

Fruto de este nuevo enfoque son *Escucha...el silencio*, *Atocha II*, *La Espera*, *La Isla II* o *Secreto*. *Atocha VI*. Todos estos trabajos los mostrará en su primera exposición individual en Madrid, en el año 1989, en una de las más prestigiosas galerías de la etapa, Gamarra y Garrigues.

La obra de María Luisa Rojo de finales de los ochenta se rige por lo intuitivo; se le puede aplicar la declaración de William Baziote: «Cuando percibo la sugestión, empiezo a pintar intuitivamente. Entonces, aquello se transforma en un fantasma que es preciso capturar y convertir en realidad»⁶⁰⁸. Las piezas prescinden de la distinción entre figuración y abstracción; casi se podría decir que suponen una obra-puente.

La luz -siempre presente en la obra de esta pintora- llega en este periodo a su plenitud, y la materia se hace real y palpable⁶⁰⁹. Por otro lado, las imágenes adquieren un aire surrealista, con formas despojadas de adornos, fruto del subconsciente⁶¹⁰, convertidas en símbolos enigmáticos. Han perdido su referente real y se convierten en iconos inquietantes. La iconografía sintetiza las formas reales en formas geométricas elementales, como el cubo y el cilindro. Esta iconografía fue relacionada por algún crítico con el discurso minimalismo, por su falta de interés en la referencialidad⁶¹¹. En cuanto a los temas, son de carácter urbano: calles, solares, edificios abandonados, aparcamientos, calzadas, azoteas o tejados. «Coge (...) (el) cemento y la viga (...) y la transforma en paisajes de desierto urbano y mar soñado, de soledad y libertad»⁶¹². Capta «la forma esencial y despojada de todo aquel material urbano, que por estar próximo a nosotros, apenas si lo vemos»⁶¹³.

El lenguaje que utiliza en esta muestra está basado en «un juego de efectos volumétricos sobre el plano»⁶¹⁴, con una concepción casi arquitectónica, que nos descubre su interés por la posibilidades



María Luisa Rojo, *NYC. Skyline*, 1986, óleo sobre lienzo, 188 x 96'50 cms.

⁶⁰⁶ María Luisa Rojo en declaraciones en entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 10 de febrero de 2010.

⁶⁰⁷ *Ib.*

⁶⁰⁸ Carmen Rocamora: «María Luisa Rojo: En la clave del razonamiento matemático», *El Punto de las Artes*, Madrid, 9-15 de junio de 1989, p. 6.

⁶⁰⁹ *Ib.*

⁶¹⁰ *Ib.*

⁶¹¹ Pilar Bravo: «Las alusiones geométricas de María Luisa Rojo», *Ya*, Madrid, 24 junio de 1989, p. 55.

⁶¹² Adolfo Castaño: «Tres manzanas para Eva», *ABC de las Artes*, Madrid, 8 de junio de 1989, p. 25.

⁶¹³ Rafael Moneo: «María Luisa Rojo», *María Luisa Rojo*, Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1989, sin página.

⁶¹⁴ Pilar Bravo, *op. cit.*, p. 55.

expresivas, a veces de carácter metafísico, del espacio. Este espacio está construido sobre formatos grandes, recurriendo a la perspectiva y a una luz de aires tenebristas; juntos crean imágenes de una profundidad misteriosa. Estas obras de finales de la década están realizadas utilizando el óleo con un tratamiento dulce y una torpeza sensible⁶¹⁵. En cuanto al color, la sobriedad impera, con predominio de azules grisáceos, ocre, rojos, amarillos, negro y blanco, todos tratados con intensidad apagada, sin contrastes fuertes.

La exposición de Gamarra supone para María Luisa Rojo el cierre de una etapa. A partir de ahí seguirá investigando en las formas arquitectónicas «pero mucho más depuradas y ajenas a la realidad»⁶¹⁶, llegando a pintar obras prácticamente monóchromas, que nunca han sido expuestas, como las series *Pilares*, *Columnatas* y *Contrafuertes*.



María Luisa Rojo, *Zigzag*, 1987, óleo sobre tela, 137 x 132 cms.

Paralelamente a su obra pictórica, María Luisa Rojo ha extendido su labor creativa al grabado, así como a la realización de libros de artista y cajas, es decir, al campo de lo objetual. El grabado, practicado por la artista desde principios de los años ochenta, le ha servido como campo de pruebas y experimentación. Sobre todo le han atraído la colografía y el monotipo⁶¹⁷, «por sus enormes posibilidades plásticas, su cercanía a la pintura y el *collage*»⁶¹⁸, y por que le ofrecen la posibilidad de pensar como pintora.

Ya muy tempranamente, en el año 1984, en la exposición *Grabado Gran Formato* -colectiva en la que también estaba presente Elena Del Rivero- presentó piezas de grandes dimensiones, en un intento renovador, que eran «un juego alocado», donde de manera radical y sugestiva unía «música, movimiento y

⁶¹⁵ Adolfo Castaño, *op. cit.*, p. 25.

⁶¹⁶ María Luisa Rojo en entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 10 de febrero de 2010.

⁶¹⁷ La colografía es una técnica de impresión en relieve en la que se usan elementos texturados que se adhieren a la plancha antes de entintar y pasar la imagen al papel. El monotipo consiste en estampar una sola imagen utilizando una plancha de vidrio o metal, impregnada de óleo o tintas especiales, sin hacer uso de incisiones o ácidos.

⁶¹⁸ María Luisa Rojo en declaraciones en entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 10 de febrero de 2010.

grabado, clara invitación a traspasar cualquier límite»⁶¹⁹. En cuanto a los libros de artista y las cajas, los inició durante su estancia en Nueva York y, a partir de 1987, no los ha abandonado. No se llegaron a exponer, en la década de los años ochenta, porque, en aquellos momentos, la galería con la que trabajaba María Luisa Rojo estimó que eran “trabajos demasiado femeninos”. Se convertirán en el futuro en parte esencial de su trabajo, según confesiones de la propia artista⁶²⁰.

En definitiva, el discurso de María Luisa Rojo, al final de la década manifestaba el convencimiento de que la pintura es el mejor medio para expresarse. Era una pintura directa y espontánea que intentaba transmitir su visión de la realidad: «una visión, desde la pintura, de las cosas»⁶²¹.

⁶¹⁹ Miguel Fernández-Cid: «Grabados Gran Formato», Sala de la Fundación Valdecilla, Madrid, 1984, sin página.

⁶²⁰ María Luisa Rojo en entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 10 de febrero de 2010.

⁶²¹ Rafael Moneo, *op. cit.*, sin página.



Lám. no. 14, María Luisa Rojo, *La Isla II*, 1989, óleo sobre tela, 122 x 122 cms.

LA POESÍA DEL GESTO Y EL COLOR

El lazo de unión de las pintoras que vamos a ver a continuación es el hecho de haberse decantando por lo que -a nivel general- se ha conocido como abstracción lírica, en unos casos de tintes más gestuales o informalistas y, en otros, teñida por los constructivismos. Es un grupo formado por Rosa Brun, Mareta Espinosa, Eugenia Funes, Trinidad Irisarri, Fran López-Bru y Victoria Santesmases.

Estas pintoras estaban más interesadas en transmitir emociones que en construir descripciones. Son, quizá, las que mantienen un discurso más próximo al Expresionismo Abstracto, y más alejado de la Transvanguardia, aunque sí mantienen su lazos con los neoexpresionismos centro-europeos, en su recuperación del subjetivismo, al enfrentarse al hecho pictórico con una posición autobiográfica de transcendencia sociopolítica, con contenidos existencialistas.

Seguían los paradigmas de la Escuela de Nueva York, pero no los de la primera generación neoyorquina; en sus obras no predominan la crudeza y la exacerbada angustia existencialista propia de los pintores que militaron en sus filas. Hay, por contra, un sentido más poético de la superficie pictórica, que evocaría a la generación de Clyfford Still o Mark Rothko.

Confiaban en la potencia de revelación poética de la pintura, llevando a cabo sus obras más con la intuición y el instinto que con la razón, a la par que participaban de la idea de crear a partir del pigmento y el color. El gesto de la pincelada conserva, no obstante, importancia. Es un sentimiento del arte impregnado de ideas románticas, de subjetivismo y que mantiene ideas del expresionismo abstracto neoyorquino, como la de la planitud y el color como elementos esenciales a lo pictórico.

Brun realizó una obra que en sus inicios tuvo fuertes resonancias momponianas, pero que en su evolución abandonaría las formas de referencias orgánicas para construir una abstracción más severa, donde la sobriedad de la composición y la soberanía del color construyen la obra, aproximándose cada vez más a Barnett Newman. Espinosa mantuvo en su trabajo las influencias de José Guerrero, con una pincelada movida y expresiva, y con el color como protagonista. Funes, que en principio mantuvo cierta referencia figurativa, evolucionó rápidamente hacia una obra serena y elegante, que contenía referencias a Matisse y Mondrian. Irisarri supone una excepción -no sólo dentro del grupo- por su rápida acogida del *collage* como herramienta creativa. López-Bru mantuvo una producción que se movió entre las formas orgánicas, que en algunas ocasiones alcanzaron referencias figurativas más claras, caracterizándose por la liquidez del color

que construía sus manchas. En cuanto a Santesmases, sintió un interés particular por el arte chino, lo que se trasluce en su obra, que pasa de un tratamiento líquido del color a un progresivo empastamiento, con texturas broncas, que le aproximan a planteamientos propios de los neoexpresionismos; pero se aleja de ellos por la serenidad que transmite la obra.

Terminaré con la observación de que, como el resto de las pintoras de las que nos ocupamos, estas artistas defendieron un discurso plástico de aires transcendentalistas y espirituales que, en su caso, se definió por la abstracción. Tal vez el haber elegido desarrollar su obra en este sentido hizo que quedaran, en su conjunto, algo relegadas, en un entorno artístico que daba preferencia a la pintura figurativa, quizá bajo la influencia internacional.

*El espacio sorprende en su ordenación
constante de elementos, en cuya
pulsión matérica late el color
que lo define y ajusta.*

ROSA BRUN

Rosa Brun es otra de la pintoras de nuestro trabajo que, a pesar de mantener una actividad constante a lo largo de la década, logra introducirse en el mercado del arte madrileño muy tardíamente, ya en el año 1988.

Como característica de su obra de los ochenta, centrada en aquellos momentos en la bidimensionalidad, debemos destacar su estrecha relación con el Expresionismo Abstracto -más en concreto, con el misticismo de Rothko- para ir deslizándose hacia Barnett Newman, cuando la década ya finalizaba. Mantiene, desde los inicios y a lo largo de su trayectoria -más allá del periodo que analizamos- la obra como un juego de mostración y ocultamiento, investigando conceptos como la dualidad, lo clásico y lo moderno, lo objetivo y lo subjetivo, lo instintivo y lo reflexivo, la totalidad y lo fragmentario. Todo ello con imágenes abstractas que evocan el paisaje.

Durante la primera mitad de la década, Rosa Brun, como es lógico, se haya en un periodo de búsqueda. Las obras de los inicios de los ochenta se mueven dentro de una figuración muy sintetizada donde puede adivinarse el camino que va a tomar, por el tratamiento del color y del espacio dentro del cuadro. Hacia el año 1983, su trabajo ha adquirido ya la vía de la abstracción, con un discurso donde un color suave construye el espacio, roto de manera sutil por manchas y trazos, en una línea que recuerda a Mompó, como sucede en las obras: *Paisaje en azul y verde* (1984) y *Paisaje III* (1984). Es un discurso que establece «un delicado equilibrio entre la figuración poética y la abstracción lírica»⁶²², Las raíces figurativas llegan a diluirse en puras sugerencias. La obra «se opone al paisaje o a las composiciones tradicionales, no por contraste, sino por origen; surge del sentimiento y del cerebro al mismo tiempo, sin pasar (casi) por los ojos»⁶²³. Característica esta que mantendrá a lo largo de su trayectoria.

En los trabajos que realiza a partir de la mitad de la década -como en la obra que presenta a la *I Bienal de Murcia: Parcelación II*, en 1985- esta reminiscencia momponiana desaparece, iniciándose el camino que llevará a Rosa Brun a conseguir un discurso plástico personal, en donde se unirán las referencias del Expresionismo Abstracto americano, -sobre todo de Rothko- y del constructivismo.

⁶²² Javier Rubio: «Rosa Brun», *ABC*, Madrid, 1 de mayo de 1986, p. 96.

⁶²³ *Ib.*



Rosa Brun, *Paisaje en azul y verde*, 1984, pintura acrílica sobre tela, 100 x 70 cms.

Con estos elementos, Rosa Brun logrará acercarse a una abstracción sobria que, como ya se ha indicado, en principio evoca a Rothko, pero que conseguirá, en los últimos años de la década, llegar a obtener una personalidad propia.

Esta personalidad se manifiesta rotundamente en la obra a partir del año 1988. Sigue trabajando con el acrílico y la técnica mixta, pero ha evolucionado en cuanto a los formatos, que ahora se salen de los cánones pictóricos tradicionales; este cambio es importante, porque anuncian la llegada de nuevos derroteros en su trayectoria. Este tipo de discurso es el que traducen las obras que presentó, en el año citado, en la desaparecida galería Oliva Mara. Todas ellas sin título, están marcadas por el expresionismo americano, con un estilo a la vez sensible y vigoroso, donde la frialdad de la geometría se vé equilibrada por «el grito de una expresividad constante» y donde cobran protagonismo la materia, el volumen de la pintura⁶²⁴. Rosa Brun, en esta muestra, no oculta que es pintora, «y transmite la emoción de la pintura, el color sugerente y sugestivo»⁶²⁵. No obstante, aunque la obra es una pintura esencial, donde el color y la construcción están al servicio de los sentimientos, se encuentra ya en la frontera entre la pintura y la escultura⁶²⁶. Abandona el formato cuadrado y hace uso de materiales diversos, como chapas o puertas, pero tratado todo con pintura y color, totalmente alejado del

azar propio del *ready-made*; muy al contrario, es una búsqueda metódica.

En los dos años anteriores al final de la década, el furor transvanguardista y neoexpresionista ha amainado y está iniciándose un retorno a cánones más fríos. Es un momento en el que se desarrolla la batalla entre los que insisten en mantener un discurso expresionista y lo que buscan alternativas más frías. Rosa Brun, en los años 1989 y 1990, sigue en su obra esta última dinámica. Es un deslizamiento, presente ya de forma más tímida en la obra que expone en 1988, desde las obras intensamente pictóricas y plenas de emoción de los primeros ochenta, generalmente trabajadas con óleo sobre tela, hacia una geometría referencial más despojada, pero en la que siguen presentes las sugerencias del paisaje, y en la que los materiales difieren de los clásicos. La alusión paisajística se debe fundamentalmente a la organización de la obra y su relación con la organización básica del paisaje natural, es decir, tierra-cielo.

La dirección de esta trayectoria la llevará, a partir de los noventa, hacia el campo objetual. Este deslizamiento se inicia en las piezas que mostró, en 1988, en Madrid, en la exposición *El campo de mis fuerzas*,

⁶²⁴ Nuria Blasco Almendros: «Rosa Brun», *Formas Plásticas*, Madrid, año IV, no. 25, p. 47.

⁶²⁵ José Ramón Danvila: «Rosa Brun», *ABC*, Madrid, 7 de abril de 1988, p. 124.

⁶²⁶ Rosa Olivares: «Rosa Brun», *Lápiz*, Madrid, no. 49, abril de 1988, p. 69.

donde deja claro que se puede trabajar en la frontera entre dos posiciones: la expresionista y la vía tendente a un arte más cerebral y frío, consiguiendo conciliar la pintura matérica de orden expresionista y el constructivismo. Ejemplo claro de esto son las piezas que figuran en el catálogo de la exposición con los números 6 y 7 y 9, todas *Sin Título* y realizadas en ese mismo año. La obra permanece aún claramente anclada en el Expresionismo Abstracto americano, con su espiritualidad y ascetismo. Pero, como observa Juan Manuel Bonet, también hay claras influencias de la tradición española, como del perro ahogándose de Goya o de los blancos de los cuadros de Zurbarán⁶²⁷.



Brun, *Sin título*, 1987, acrílico sobre madera, 130 x 97 cms.

En *El campo de mis fuerzas* las obras ocupan el espacio y necesitan de él. Hay un interés constructivo -siempre presente en su obra- que no busca el impacto, «cercano al despliegue en planos», que es un planteamiento que comparte con Cristina Iglesias⁶²⁸. El tratamiento del color y la frecuente disposición de los dos elementos del cuadro en paralelo vertical refuerzan el tono de recorrido interior que traspasa toda la obra, evitando el peligro de caer en lo decorativo, al solucionar de forma más dura el módulo que avanza⁶²⁹. Aborda la obra desde una óptica minimalista, pero con el recuerdo de la naturaleza, estableciendo un diálogo silente entre ésta última y el concepto. Son piezas de carácter objetual que logran una tensión equilibrada entre elementos cercanos al minimalismo y la vibración abismal del Rothko más sombrío⁶³⁰.

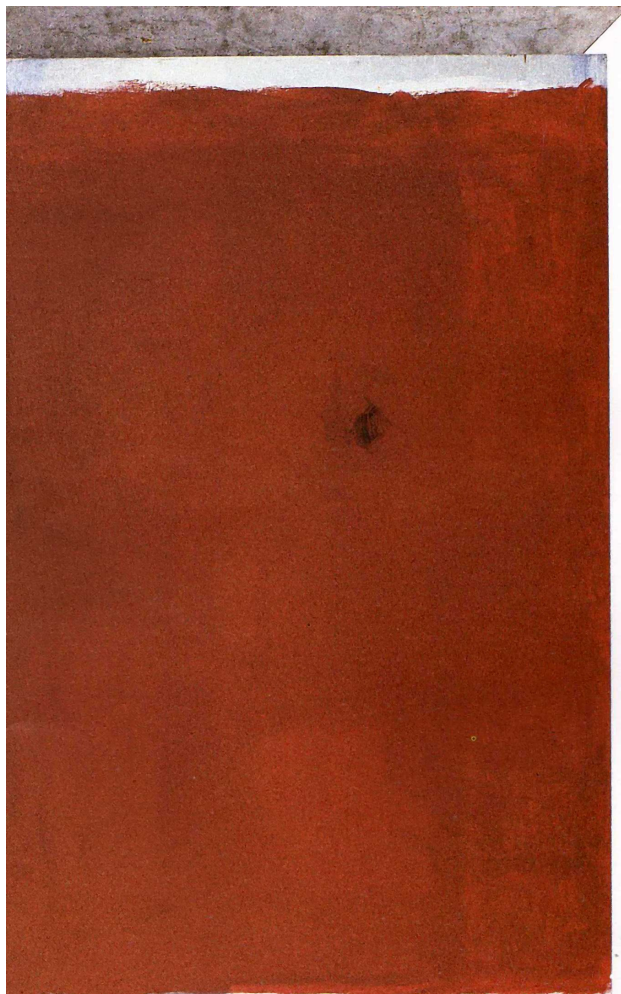
⁶²⁷ Juan Manuel Bonet: «En la frontera», Rosa Brun. *El Campo de mis Fuerzas*, Galería Oliva Mara, Madrid, 24 de marzo-30 de abril de 1988, sin página.

⁶²⁸ Miguel Fernández-Cid: «Rosa Brun», *Diario 16/Guía Arte*, Madrid, 1 de abril de 1988, p. VII.

⁶²⁹ *Ib.*

⁶³⁰ Fernando Huici: «Hacia una nueva tensión», *El País/Artes*, Madrid, 16 de diciembre de 1989, p. 6.

Esta dirección hacia lo objetual es ya absolutamente evidente en la obra de Rosa Brun de 1990, inserta definitivamente en la opción reduccionista y en la que podemos ver al objeto como continuación de la pintura. Las obras, de gran formato, están llenas de soluciones primitivas, hechas con materiales como hierro pintado, goma-espuma, tela acrílica o *skay*. Las influencias del constructivismo ruso están claras, pero sobre



Rosa Brun, *Sin título*, 1988, acrílico sobre tela, 166 x 100 cms.

todo está presente el discurso minimalista: el objeto en su desnudez como imagen de un pensamiento organizado riguroso. Sin embargo, en el caso de Rosa Brun, este minimalismo está traicionado. Las obras están contaminadas por lo psicológico y lo irracional, encaminadas al *objet trouvé* industrial, pero con la intención de manipular su superficie, «con un despliegue errático de posibilidades constructivas»⁶³¹, y con el sentido abiertamente teatral propio del minimalismo, y que tanto ha atacado Friend.

Las obras de finales de la década se sitúan entre el muro y el suelo y, a su vez, entre la imagen y el objeto, acercándose a la instalación⁶³². La suma a los materiales tradicionales de trozos de metal, chapas oxidadas, o viejas maderas no tiene la finalidad de hacer más barroca la obra, sino, muy al contrario, buscan el despojamiento en pos del silencio, moviéndose hacia derroteros cada vez más fríos y geométricos. Sin embargo, la traición al minimalismo, del que hablábamos, le otorga ecos románticos que la alejan de la frialdad de las obras Neo-Geo que en aquellos momentos estaban en escena.

El paisaje que acabamos de trazar sobre el discurso de Rosa Brun, a finales de la década de los ochenta, nos indica el camino que seguirá en los noventa: un lenguaje plástico que se acerca a los límites de la pintura para sobrepasarlos y entrar en lo que se ha denominado esculto-pintura.

⁶³¹ Francisco Javier San Martín: «Rosa Brun», *Rosa Brun-Marion Thieme: El Muro*, Galería Trayecto, Vitoria, 1990, sin página.

⁶³² *Ib.*



Lám. no. 15, Rosa Brun, *Sin título*, 1989, técnica mixta sobre madera, 205 x 80'50 cms.

Mareta Espinosa y Eugenia Funes

A contracorriente por el color.

MARETA ESPINOSA

*Es la pintura la que me hace descubrir,
ver y aprender que otros ámbitos son posibles.*

*Es el medio. Es la pintura la que me guía y me
arrastra irremediabilmente hacia ellos: el espacio,
la instalación, la imagen en movimiento.*

EUGENIA FUNES

La actividad artística de estas dos creadoras, durante los años ochenta, se divide entre las instalaciones, que realizan como grupo, y la pintura, ejercida de forma individual.

Mareta Espinosa logró una mayor repercusión en el mercado de los ochenta con sus trabajos de instalaciones; no obstante, mantuvo su faceta individual como pintora durante toda la década, aunque no logró hacer una muestra individual hasta el año 1989, en la sala Santa Catalina del Ateneo madrileño.

Durante sus tanteos en busca de un lenguaje personal, llevó a cabo -durante un tiempo breve- una figuración que se podría definir como ingenua, para rápidamente decantarse por la abstracción, aproximándose, desde el principio al lirismo gestual, con un tratamiento del color y de la composición que fue deslizándose hacia poéticas muy cercanas a las obras del expresionismo neoyorquino, fundamentalmente al discurso pictórico de José Guerrero, artista al que Mareta Espinosa se ha sentido muy cercana.

El discurso pictórico de Mareta Espinosa comienza a definir un camino propio alrededor de la mitad de la década. Tal vez contribuyera a ello, y a su definitiva decantación por la vía abstracta, la asistencia a los Talleres del Círculo, en el año 1985, impartidos por Alfonso Fraile y Joan Hernández Pijuan.



Mareta Espinosa, *Multiforme*, 1985, técnica mixta sobre tela, 185 x 130 cms.

En este mismo año, pinta obras como *Multiforme*, inmersa en una abstracción de tendencias líricas, aunque, en estos primeros momentos, la pincelada tiene un cierto grado de agresividad y podría ser considerada gestual -aún no construye planos- enraizada en el expresionismo de la Escuela de Nueva York, donde el color y la pincelada -lo puramente pictórico- se hacen protagonistas. Mareta Espinosa huye, en principio, de lo matérico, siguiendo las normas greenberianas de búsqueda de lo esencialmente pictórico: planitud y opticalidad. El color se convierte en la base de su pintura, y ya no lo abandonará. Un color que poco a poco irá construyéndose en grandes planos -llenos de movimiento- en los que el gesto, en un principio, cobró bastante importancia. No obstante, su lenguaje aún estaba buscando una definición más personal, aún quedaban demasiados ecos en sus obras.

En el año 1988, Espinosa ha logrado, por fin, lo que perseguía en su pintura: una síntesis. Ha conseguido avanzar en la personalización de su lenguaje, sin traicionar en absoluto su propuesta inicial y dándole solidez. La pincelada se ha serenado, construyendo planos de color superpuestos que dejan ver el color de la capa inferior, introduciendo formas abstractas de evocación figurativa que se constituyen el centro de la composición.



Mareta Espinosa, *Calcita Kalder*, 1990, mixta sobre tela, 145 x 140 cms.

Mareta Espinosa investigaba en la pintura persiguiendo la idea de reflejar la Naturaleza, no de manera referencial, sino su espíritu. Para ello se ocupa de la composición, del equilibrio entre los espacios y la reducción a líneas fundamentales, ordenando el espacio por medio del color, que también es utilizado como expresión del sentimiento interior⁶³³, en la más pura línea del discurso de la abstracción neoyorquina.

⁶³³ Margarita del Castillo: «Mareta Espinosa y sus instalaciones», *Correo del Arte*, Madrid, no. 56, septiembre de 1988, pp. 32-33.

Cuando llegamos al final de la década, el trabajo de Mareta Espinosa ha logrado desprenderse de los ecos que la acompañaban. Un buen ejemplo del grado de madurez que ha logrado su discurso es la pieza *Calcita Kalder*, pintada en el año 1990, donde se aprecian la personalización, tanto de la composición como del uso del color. Continúa con el mismo tratamiento en cuanto a la construcción y superposición de planos de color, pero, ahora, revaloriza la presencia y el tratamiento de la luz; por otro lado, ha desaparecido el elemento que evocaba lo figurativo, que pasa a ser sustituido por formas geométricas. Mareta Espinosa, en el borde de la década de los noventa llega a realizar una obra que constituye la radicalización del discurso pictórico que inició en los primeros años de los ochenta.

En cuanto a Eugenia Funes, en el primer lustro de los años ochenta, está ausente de las muestras de pintura de arte joven, debido, en gran medida a su falta de interés en hacerlo y a que, ya en estos primeros momentos, se centraba más en el campo de las instalaciones. La pintora lo explica de esta forma:

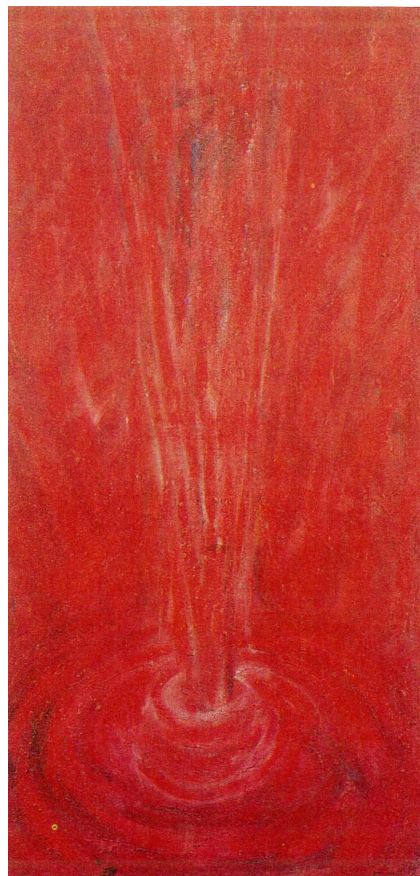
Yo nunca me planteé intentar entrar en los circuitos de artistas jóvenes en Madrid. Sencillamente estaba allí. Por lo tanto yo estoy prácticamente fuera de los primeros circuitos de pintura del primer lustro, pero ya trabajando en instalaciones⁶³⁴.

No obstante, durante los años ochenta, practicó de forma asidua la pintura. En los años de formación en la Facultad, estuvo muy influenciada, por un lado, por la abstracción geométrica: Joseph Albers, abstracción post-pictórica, Frank Stella; y, por otro lado, por el informalismo europeo y algunas derivaciones minimalistas, como Dan Flavin o Donald Judd, aunque, eso sí, con la impresión previa de todo el Expresionismo Abstracto y su gestualidad⁶³⁵.

En realidad, Eugenia Funes nunca consideró que su perfil pudiera ser definido por la pintura sino, más bien, por una mezcla interdisciplinar: estaba interesada en muchos campos. Previamente a su ingreso en la Facultad de Bellas Artes, había tenido experiencias en el campo teatral, en la música clásica, incluso había participado en el rodaje de algún corto. La artista habla así de su discurso plástico de aquellos años:

Realmente, estaba llena de inquietudes, pero aún no me encontraba definida en ningún sentido. Sentía que la pintura era la madre y el espacio el padre⁶³⁶.

Una exposición que le impactó de forma especial fue la muestra que se llevó a cabo, en el año 1982, en el Palacio de Velázquez del Retiro madrileño, sobre la obra de Jesús Soto⁶³⁷, además del hecho de poder contemplar en directo, en los primeros años de ARCO, los trabajos de muchos de los artistas que admiraba.



Eugenia Funes, *Diversas aguas*, 1987, acrílico sobre tela, 195 x 97 cms.

⁶³⁴ Eugenia Funes, declaraciones en entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 14 de febrero de 2010.

⁶³⁵ *Ib.*

⁶³⁶ *Ib.*

⁶³⁷ Esta exposición retrospectiva reunió más de 150 obras del artista.

Todas estas influencias se marcaron en sus pinturas de los años ochenta, en las que plasmó un discurso con raíces en la abstracción geométrica, que Eugenia Funes define «como una especie de abstracción con soluciones de geometría»⁶³⁸. Esto se refleja en la pieza *Paso a Grecia*, expuesta en el *Salón Nacional de Pintura de Murcia* del año 1985 o en *La vista de los guardianes* -obra que adquirió el Ayuntamiento de Alicante en el *Salón de Invierno* del año 1986- que realizó en los talleres del Círculo de Bellas Artes madrileño, bajo la dirección de Alfonso Fraile. La misma línea está presente en *Diversas aguas* o en *Paso de noche*, ambas realizadas en 1987.



Eugenia Funes, vista de la instalación *Confrontation*, 1989, acrílico y papel sobre tela, 9 piezas de 400 x 100 cms.

En relación al trabajo pictórico que llevó a cabo durante la segunda mitad de la década de los ochenta, la artista confiesa:

Pudo estar influido por el entorno cercano, por lo que veíamos, por lo que nos llegaba de una o dos generaciones anteriores; creo que esto nos pasó a muchos, aunque siempre eligiendo por afinidad estética: Broto, Sicilia, Susana Solano o Richard Serra⁶³⁹.

El discurso que transmiten las pinturas que presenta en Marsella, *Confrontation*, en el año 1989, así como los formatos más pequeños que realizó en esta etapa -que son considerados por Eugenia Funes menos radicales⁶⁴⁰- se han deslizado hacia una geometría plena de lirismo. Estas obras construyen ya una poética personal. Con influencias constructivistas, unidas a la destacada presencia del color, hace una pintura que puede ser incluida dentro de una abstracción geométrica claramente lírica, poética. Pinta sobre formatos rectangulares verticales, de grandes dimensiones, composiciones donde juega con el rectángulo como elemento único, dividiendo la superficie en planos de color y textura diferentes. En estas composiciones la labor de síntesis da lugar a obras austeras, donde el color -blancos, negros, azules y magentas- es utilizado sobriamente y la luz ejerce un papel importante. Espacios silentes, donde el vacío adquiere importancia, y que se mantienen fieles a una abstracción donde la geometría siempre estuvo presente, impregnada de poesía. Una poética donde el orden soporta un expresionismo de aires preferentemente líricos.

Las pinturas que Eugenia Funes presentó en Marsella van a ser, prácticamente, las últimas que esta artista realice, ya que, a estas alturas de la década, tiene claro cual va a ser su camino creativo: la video-creación. A partir de 1989, entrará de lleno en el campo de la video-instalación, pero no será hasta el año 1992 cuando podrá exponer su primera pieza audiovisual, en Arco 92.

⁶³⁸ Eugenia Funes, declaraciones en entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 14 de febrero de 2010.

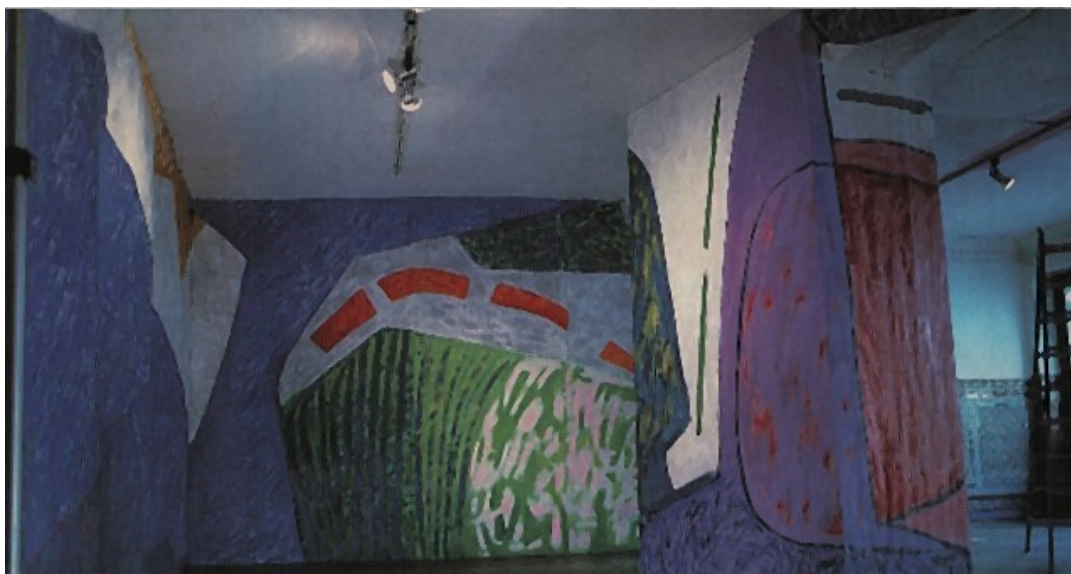
⁶³⁹ Eugenia Funes, declaraciones en entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 14 de febrero de 2010.

⁶⁴⁰ *Ib.*

Por otro lado, las actividades que Mareta Espinosa y Eugenia Funes realizan como grupo tienen un carácter eminentemente pictórico. En sus instalaciones, en general, hay voluntad de recuperar lo pictórico -el pincel- de «ser cómplice del pintor alquimista que mezcla sus colores»⁶⁴¹, pero también de que la pintura se salga del marco, que transforme el espacio, distorsionándolo y reconstruyéndolo, pervirtiéndolo.

Dado que el centro de la actividad artística madrileña de estos años se centró en la pintura, las prácticas como la instalación encontraron mayor resistencia, aunque, no obstante, consiguieron abrir espacios mínimos que apenas suscitaron interés por parte de la crítica y de los galeristas.

Ellas mismas definían estos trabajos como «concepto que surge al plantearnos la necesidad de traspasar los límites plásticos que reducen demasiado la posibilidad de lectura y de acercamiento al público de cualquier obra pictórica»⁶⁴². Son instalaciones que, según indica Mareta Espinosa, proponen una transformación visual y estructural del espacio que viene dada por soluciones pictóricas y manipulación de materiales diversos⁶⁴³. Para Eugenia Funes las instalaciones, como ya se ha apuntado, constituyeron, realmente, el foco de interés más importante de su trabajo, aunque su repercusión fuera, en general, bastante escasa, debido al contexto de aquellos años. La artista define muy claramente su posición:



Mareta Espinosa y Eugenia Funes, vista de la instalación AIRO2, Gran Vía, 11, Madrid, 1983.

Puedo decir que, en aquellos momentos, yo sentía con meridiana claridad, que mis intereses giraban en torno a la convicción de que el discurso de cada cual o los posibles planteamientos estéticos o intelectuales podrían ponerse en práctica desde medios muy diversos al de la pintura-pintura⁶⁴⁴.

Este tipo de proyectos siempre han atraído a esta creadora, por lo que implican de control de facetas muy variadas, que van desde la organización y presentación del proyecto, hasta la búsqueda de financiación,

⁶⁴¹ Javier Maderuelo: «¿Dónde está la pintura?», *Oustpaint*, Madrid, julio de 1987, p. 18.

⁶⁴² José María Iglesias: «Mareta Espinosa y Eugenia Funes: la pintura en los “espacios plásticos”», *Oustpaint*, Madrid, julio de 1987, p. 6.

⁶⁴³ Margarita del Castillo, *op. cit.*, pp. 32-33.

⁶⁴⁴ Eugenia Funes, en entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 14 de febrero de 2010.

pasando por la elaboración conceptual y realización práctica. Para Eugenia Funes fueron el primer paso del camino que seguirá a partir del año 1990.

Funes atribuye la posibilidad de haber llevado a cabo estas instalaciones o “proyectos raros” para la época, a la obtención de la beca de investigación, que tuvo una duración excepcionalmente prolongada: desde el año 1983 hasta el año 1986, y que les dio una base económica mínima para comenzar.

La primera instalación que realizaron fue *AIRO2*, en el año 1983, dentro de lo que llamaron *Espacios Plásticos*. Utilizaban un lenguaje pictórico muy cercano a los expresionismos, con abundancia de brochazos gestuales y un generoso uso de potentes colores puros: el espectador se encontraba inmersos en una atmósfera de grandes murales que incluían algún elemento plástico transparente, lo que aportaba una sensación de otra dimensión espacial. También había una contribución musical por parte de Mariano Lozano, así como un vídeo. Posteriormente llevaron a cabo *Monolitos* (1985), en Pamplona, dentro de los Festivales de Navarra. La que más repercusión obtuvo fue *Oustpain*, instalación que presentaron, en el año 1987, en la *Documenta* de Kassel, para el K-18 -encuentro internacional de arte de grupo realizado paralelamente a las actividades de la *Documenta*- organizado por la Universidad de Kassel. Allí tuvieron la oportunidad de figurar junto a nombres consolidados ya, como Darío Corbeira o Concha Jérez. En esta ocasión realizaron una instalación que, sin dejar de ser pictórica, buscaba la modificación del espacio para el que estaba diseñada, rompiendo su horizontalidad mediante el uso de verticales. Estaba acompañada por música de Juan Lleó. La participación en la *Documenta*, como Eugenia Funes observa⁶⁴⁵, les permitió hacer, en el año 1988, en la Sala Amadis, y junto a los antes mencionados, más Pere Noguera y Joan Durán, la exposición *Proyectos de Arte y Medio Ambiente*, en la que se permitieron introducir un rayo láser.

El grupo dejó de funcionar como tal en el año 1989, aunque desde 1987 no mantuvieron ninguna actividad pública.

⁶⁴⁵ *Ib.*



Lám. no. 16, Mareta Espinosa y Eugenia Funes, vista de la instalación *Oustpain*, Kassel (Alemania), 1987.

¿Y los límites del arte?. Por un lado, una actitud vigilante, vital y decidida del artista y por el otro, una obra que se rige siempre a favor de “la idea”, utilizando para su realización todos los medios que tenga a su alcance. Esta actitud requiere sinceridad, humildad, flexibilidad, creatividad y riesgo, valores que se transmiten a través de la obra.

TRINIDAD IRISARRI

A pesar de mantener, desde los comienzos de la década, una continua actividad, Trinidad Irisarri es otra de nuestras mujeres que, hasta mediados los ochenta, no logra situarse en el mercado del arte madrileño. Es a partir del año 1985 -cuando logra el primer premio del *II Salón de Arte Joven de Madrid* y realiza su primera individual en Antonio Machón- cuando comienza realmente su andadura artística.

Cuando termina la preparación académica, en el año 1983, Trinidad Irisarri hace un alto en su producción para dedicar un tiempo a reflexionar sobre sus intenciones y el camino que debe tomar, hasta que decide que «puede pintarlo todo»⁶⁴⁶. Y lo hace. Pinta cualquier cosa que le parezca sugerente, pero alejándose del realismo, reinterpretándola. En el año 1986, en una entrevista, Irisarri decía:

Cuando salí de Bellas Artes yo lo quería pintar todo, todo lo que veía. Hice un cuadro enorme sobre el cenicero que había en mi habitación, el armario, los nombres de mi familia... Acababa de descubrir que todo se podía pintar, que todo tenía color, hasta las letras, y quería pintar el mundo entero⁶⁴⁷.

Este partir del natural, de lo real, será un planteamiento que mantendrá en su obra. Partiendo de un motivo real determinado, trabajará en series, hasta agotarlo; así lo manifestó, en su momento, la propia pintora: «Parto de algo real, que luego transformo»⁶⁴⁸. Durante el primer lustro de los ochenta su obra tiene un dramatismo contenido, destacando su sentido de la composición y la potencia de su expresión. Tiene una calidad y una madurez llamativas para su juventud.

Desde sus inicios, Trinidad Irisarri estuvo obsesionada por el color y desde él se planteaba los cuadros. Fue esta obsesión la que le condujo a Goya, y de Goya al *collage*. En relación a esta etapa, manifestaba, en el año 1986, la pintora:

Como siempre me habían fascinado las pinturas negras de Goya, me puse a trabajar sobre ellas. Me pasaba el día en el Prado. Descubrí que realmente lo que quería pintar era el sentimiento que me producían esos cuadros. Al principio no estaba a gusto con lo que pintaba: se parecía demasiado a Goya. Descubrí que realmente lo que quería pintar era el sentimiento especial que me producían esos

⁶⁴⁶ José Manuel Álvarez Enjuto: «Nuevos Valores», *Arteguía*, Madrid, año V, no. 36, 1987, p. 17.

⁶⁴⁷ Pablo Jiménez: «Ocho jóvenes pintoras en el mundo del arte», *Época*, Madrid, no. 84, 20 al 26 de octubre de 1986, p. 79.

⁶⁴⁸ Carlos García-Osuna: «Novísimas de la pintura», *Ya Dominical*, Madrid, 14 de febrero de 1988, p. 15.

cuadros y no los cuadros en sí. Normalmente hago muchos bocetos, para depurar el sentimiento, para sentirlo mejor, más intensamente. Cuando ya lo sientes mucho es cuando te puedes poner a pintar⁶⁴⁹.

Efectivamente, en 1985 comienza a hacer en sus obras un análisis exhaustivo de la pintura de Goya, que le descubrirá la potencia del negro y que le llevará a conocerse a sí misma y encontrar la vía de desarrollo para su discurso personal.

Con estos planteamientos realiza, durante este año, una serie de obras, como *El Aquelarre*, *La Cabra* o *La Cabra II*, donde trabaja los matices, profundidad, capacidad de sugerencia y pasión de dicho color, con un derroche de técnica. Es una pintura ágil y perturbadora, de un expresionismo gestual sombrío, que debe mucho a la *action painting*, donde utiliza el óleo y -por primera vez- el *collage*. Paralelamente, a partir de éste descubrimiento, a lo largo del año 1986, investigará intensivamente en las posibilidades del *collage* con papeles -como en las obras *Lucha I* o *Lucha II*, ambos del año 1986- convirtiéndose esta técnica en la base de su lenguaje plástico durante los años ochenta.



T. Irisarri, *Las Parcas I*, 1984, acrílico y óleo sobre papel, 100 x 130 cms.

A finales del año 1986 y principios de 1987, Trinidad Irisarri está saturada de Goya y de esta etapa de abstracción de sombrío expresionismo y, como respuesta, se pasa a una pintura ingenua, donde el dibujo tiene una presencia muy marcada, de colores potentes y con una iconografía sencilla. La misma pintora dejó claro que en esta etapa trabajaba sobre dibujos «de cuando era pequeña. Dibujos de parvulines»⁶⁵⁰. El tema se convierte en una excusa para la investigación en la pintura pura, como se transluce en las declaraciones que hizo en su día: «lo que estoy buscando es tener más cabeza de pintor»⁶⁵¹.

⁶⁴⁹ Pablo Jiménez, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁵⁰ *Ib.*

⁶⁵¹ *Ib.*

Las obras -*collages* de papeles que alcanzan ya la importancia que tendrán en su trayectoria futura- son un grito de libertad en todos los sentidos: pegar, despegar, arrugar, manchar, rasgar, yuxtaponer, recortar. Es una obra sin límites, ni siquiera los del bastidor.

En relación a cómo se enfrentaba, en esta nueva etapa, a su obra, Trinidad Irisarri comentó:



Trinidad Irisarri, *Lucha II*, 1986, óleo sobre tela, 137 x 205 cms.

Me cuento cuentos mientras pinto: hay un árbol o varios árboles verdes, frondosos, y una casita algo más allá, y al fondo una montaña alta, y el cielo se junta con la tierra, y el espacio es enorme, hay mucho aire...⁶⁵².

Estas declaraciones no dejan lugar a dudas sobre las intenciones de la pintora de que, en su discurso, estuviera presente la Naturaleza, pero sintetizada en su esencia, en su indeterminación, en su irregularidad, en su superposición. Desarrollará, en los años siguientes, una obra sobria y madura, que intenta buscar un sentido a la materia y ordenar lo desordenado. Es un discurso que destaca por su originalidad dentro del contexto del que nos ocupamos, ya que no se suscribe a ninguno de los movimientos coetáneos, aunque sí está unido a ellos por sus características expresivas y sus referencias greenberianas, su gestualidad y su pasión. La misma artista confiesa su admiración por Antoni Tàpies, José María Sicilia y Juan Manuel Broto, así como por el alemán Anselm Kiefer:

... Mis pasiones son Goya, Velázquez y el Greco, aunque en estos momentos estoy fascinada por el alemán Kiefer, que me sorprende cada vez más, ya que se trata de un creador abstracto que da datos figurativos como referencia, llegando a un proceso de simplificación muy íntimo.⁶⁵³.

En estos trabajos el *collage* es presentado al desnudo, sin bastidor, haciendo hincapié en su propia naturaleza, en la fuerza y la plasticidad de los materiales en sí. A propósito de esta fase del discurso de Trinidad Irisarri, cita Pablo Jiménez a Rilke y su definición de la obra de arte como una soledad infinita⁶⁵⁴, y

⁶⁵² José Manuel Álvarez Enjuto, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁵³ Carlos García-Osuna, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁵⁴ Pablo Jiménez: «La inteligencia de la pasión», *Trinidad Irisarri*, Galería Víctor Martín, Madrid, febrero-marzo de 1988, sin página.

lo hace con acierto: los *collages* de Trinidad Irisarri nos remiten a ella. Son obras donde la razón y la emoción se entremezclan en un combate que gana la emoción, entendida como aquello que no puede ser explicado.

En el lenguaje que Trinidad Irisarri usa, en el año 1987, continúa estando presente el Expresionismo Abstracto con su discurso sobre composición y color, pero ya se hace evidente una fuerte presencia del trabajo de investigación personal con los materiales, en un deslizamiento hacia una progresiva sintetización, como sucede en el uso del color, huyendo del preciosismo, aunque -según ella misma dice⁶⁵⁵- mantiene los rasgos generales que unen a su generación: el ensimismamiento y el individualismo. Ordena las masas simplificando, sin apoyarse en grafismos, en busca de lo primario y esencial. Estos *collages* no prescinden aún de la pintura, sino que ésta «une y ordena, modifica y transgrede»⁶⁵⁶. Y aportan un planteamiento muy valiente en su construcción sin un soporte, logrando imágenes que rompen el rectángulo del cuadro, con formas irregulares, que caminan ya hacia lo objetual y que recuerdan al arte *povera*, como sucede con *Árbol I* o *Árbol II*. Otras obras que ilustran adecuadamente este periodo son *La casita* (1987), o *En el lago* (1987). Son algo más que pintura que habla de la propia pintura, nos hablan de lo que no está aún desvelado, de todo lo que pertenece al campo de la intuición.



Trinidad Irisarri, *La casita*, 1987, técnica de *collage*, 130 x 158 cms.

Al llegar el final de la década, Trinidad Irisarri continúa en esta vía hacia una obra cada vez más esencial y despojada. En las piezas del año 1990 la pintura, como tal, ha desaparecido. Ya no hay elementos gestuales, en favor de una mayor sobriedad en todos los aspectos, incluido el color. Es el *collage* el que construye de forma radical. Como hemos apuntado, el color se ha simplificado aún más, sólo grises, ocre, negros y blancos, sutilmente matizados; los materiales son papeles arrugados o manchados, telas, cartones, metales, plástico de burbujas y pegamentos hechos visibles como parte de la obra; el número de planos también se simplifica y, sobre todo, hay un notorio cambio: el expresionismo desgarrador anterior, el sentido trágico de las obras, ha desaparecido en favor de una poética más lírica. Es un discurso más silencioso, más

⁶⁵⁵ Carlos García-Osuna, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁵⁶ Pablo Jiménez, *op. cit.*, sin página.

poético. Es de destacar el lirismo acentuado y el aire zen de algunas de ellas; por cierto -ascéticas también en este sentido- todas las obras van sin título. Se mantiene la intención de romper el espacio rectangular del soporte, en una vía que, como hemos dicho, acabará llevando a la artista hacia campos incluidos en el arte objetual.

Son obras que sitúan «a la pintura mucho más allá de las convenciones tradicionales, a la búsqueda de una identidad espacial, no ya en relación con su soporte, como en el caso del Expresionismo Abstracto, sino con el espacio en sí»⁶⁵⁷. Es un juego límite y refinado, donde la fuerza está en la fragilidad, como puede verse en las obras que figuran en el catálogo de la última muestra individual de Trinidad Irisarri, durante la década, en el año 1990.

Esta panorámica sitúa -en los inicios de la nueva década- la poética de Trinidad Irisarri en una vía cercana a la dinámica de su entorno en aquellos momentos: el abandono de la pintura, para retornar hacia un concepto del arte más cerebral, reflexivo y frío. Y Trinidad Irisarri transitará por esa vía hasta llegar, en el transcurso de sus investigaciones, al objeto.

⁶⁵⁷ Pablo Jiménez: «Forma y Espacio de la pintura», *Trinidad Irisarri*, Galería Víctor Martín, Madrid, marzo-abril de 1990, sin página.



Lám. no. 17, Trinidad Irisarri, *Sin título*, 1990, técnica de *collage*, 185 x 155 cms.

El arte es una idea genérica que se transforma.

FRAN LÓPEZ BRU

Fran López Bru traslada su residencia de su ciudad natal, Elche, a Madrid, a finales del año 1984, con el fin de asistir a los denominados Talleres de Arte Actual que se impartían en el Círculo de Bellas Artes madrileño. La formación que recibe en la facultad de Valencia peca de clasicismo y Fran López-Bru, consciente de ello, busca en el entorno madrileño horizontes más amplios.

En sus comienzos hace una pintura que es deudora del cómic catalán de esos años, como *Cairo* o *Bésame mucho*⁶⁵⁸, y de dibujantes que participaban en estos cómics, como, por ejemplo, *Sento* o Daniel Torres⁶⁵⁹-, como lo confiesa la artista:

En mis primeras obras, hasta que llegué a Madrid, estaba muy influenciada por el cómic que en aquella época se leía en Valencia, preferentemente catalán. Un cómic muy afín al a la llamada línea clara⁶⁶⁰.

A este influjo, Fran López Bru une el del Pop americano y un sentido del color que recuerda a los Fauves. Todo esto queda plasmado en bodegones que entroncan con los planteamientos de la “Nueva Figuración” madrileña y, desde ese arranque, camina hacia planteamientos más intelectuales, más abstractos y reflexivos. Por tanto, en el año 1984, su obra puede definirse como figurativa, de iconografía sencilla, casi infantil y con un tratamiento del color en el que se palpa el hedonismo matissiano⁶⁶¹, con planos de color fuerte y luminoso y un grafismo que invade prácticamente todo el cuadro, construyendo las formas con la línea; como en la obra *Tarta de Manzana* (1983), o la presentada en este mismo año para la *V Bienal de Barcelona*.

⁶⁵⁸ *Cairo* fue una revista de historietas dirigida por Joan Navarro y publicada por la editorial Norma entre los años 1981 y 1991, siendo la principal representante de lo que se conoció como *línea clara*; *Bésame mucho* fue otra revista del mismo tipo, dirigida por Juan José Fernández y publicada por Producciones Editoriales desde 1979 hasta 1982. Ambas pertenecen al conocido como *boom del cómic adulto* en España.

⁶⁵⁹ *Sento* es el seudónimo artístico del dibujante de historietas e ilustrador Vicent Joseph Llobell Bisbal, nacido en Valencia, en 1953. Colaboró, entre otras, con las revistas: *Cairo*, *El Vívora*, *Bésame mucho* o *Madrid*. Daniel Torres es un dibujante de historietas, nacido en Teresa de Cofrentes (Valencia), en 1958. Fue colaborador habitual de *Cairo*. Ambos dibujantes están incluidos en la *Nueva Escuela Valenciana* del cómic, junto a Javier Mariscal y Mique Beltrán.

⁶⁶⁰ Declaraciones de Fran López Bru en entrevista con Ana Díaz, Madrid, 16 de diciembre de 2009.

⁶⁶¹ T. Martínez Blasco: «Fran López Bru», *Fran López Bru*, Granada, 1985, sin página.

Cuando viene a Madrid, Fran López Bru se encuentra trabajando en un proceso de investigación que consistía, según palabras de la artista, en «lavar los cuadros»⁶⁶². Este procedimiento, en el que el azar juega un papel esencial, le inicia en caminos más libres, descubriendo el paisaje como vía que, para Fran López Bru, terminará en la abstracción:

Al descubrir el lavado de las telas, también descubrí la abstracción, a lo que me ayudó el paso por el paisaje, al que llegué a través de los lavados.

Fran López Bru consigue, con este sistema de trabajo, obras que, aunque aún torpes e inmaduras, transmiten ya el lirismo y el aire acuoso que caracterizarán su pintura más sólida y personal. Esta línea de investigación quedará en suspenso al iniciar sus clases, en el curso 1984-1985, en los talleres del Círculo de Bellas Artes, clases que prolongará durante el curso siguiente. Esta nueva experiencia le abre nuevos caminos, dirigiendo su visión hacia otros lenguajes plásticos, en busca de la obtención de un modo personal de expresión. Los talleres suponen, para Fran López Bru, el giro que la situará en su discurso de finales de los ochenta, que ya es maduro y personal. La artista estima que supuso un hecho importante en su trayectoria:



Fran López Bru, *Sin título*, 1985, acrílico sobre tela, 170 x 234 cms.

Los talleres del Círculo me sirvieron para descubrir nuevos caminos; aprendí muchísimo, no sólo de los profesores, sino de los compañeros, ya que venía de Valencia con una formación casi estrictamente clásica. Me sirvieron para enfrentarme al lienzo con libertad e indagar en procesos creativos personales⁶⁶³.

Como es de suponer, la obra que pinta durante los años 1985 y 1986 refleja cambios importantes pero, sobre todo, uno: Fran López Bru aprende una nueva manera de enfrentarse al lienzo:

⁶⁶² Declaraciones de Fran López Bru en entrevista con Ana Díaz, Madrid, 16 de diciembre de 2009.

⁶⁶³ *Ib.*

Fue Arroyo el que me obligó a pintar en grandes formatos, con lo que conlleva de práctica de libertad en el gesto, el color y la composición⁶⁶⁴.

A este cambio ante la pintura se suma, no sólo lo ya comentado, sino, también, el influjo del entorno madrileño del momento, impregnado de neoexpresionismo, que hace que Fran López Bru se decante por la vía de una abstracción que -en esta primera fase- tiene un carácter gestual de expresión dramática, muy en la línea neoexpresionista. Algunos de estos trabajos, realizados en el año 1986 -que la pintora considera que aún formaban parte de su proceso de búsqueda- son exhibidos, en este mismo año, en Madrid, al participar en una muestra colectiva en la sala madrileña Aleçon, junto a Darío Álvarez Basso y Alejandro Gornemann, que tuvo una acogida favorable por parte de la crítica⁶⁶⁵. Son pinturas que se mueven dentro de un lenguaje abstracto, que, como hemos comentado ya, tienden hacia el gesto agresivo propio de la *action painting* y juegan con colores que, en algunas piezas anuncian, por su baja intensidad, el uso que hará en el futuro del color y, en otras, es más agresivo, abundando más los contrastes fuertes, los chorreones de pintura, los goteos y la pincelada angustiosa y violenta.



Fran López Bru, *Sin título*, 1987, óleo sobre tela, 130 x 162 cms.

Está claro que Fran López Bru se encuentra aún en fase de búsqueda de su lenguaje personal, manteniendo una pintura que todavía tiene mucho en común con otros discursos, sobre todo con el Expresionismo Abstracto, unido a las tendencias neoexpresionistas centro-europeas, aunque le aleja de ellas su particular manejo del color. Con las obras de este periodo, la artista inicia una costumbre que parece unida a su deslizamiento hacia la abstracción: no pone títulos a las obras.

A partir de estos trabajos, Fran López Bru recorrerá un camino que la llevará, en el año 1987, a conseguir, por fin, un lenguaje propio, que se ha decantado por la vía lírica, vía que -por otra parte- estaba presente, no sólo en sus primeros balbuceos matissianos, sino, sobre todo, en las telas lavadas. Esto hará que,

⁶⁶⁴ *Ib.*

⁶⁶⁵ Francisco Calvo Serraller: «Al que madruga...», *El País/Artes*, Madrid, 13 de julio de 1985, p. 2.

en un futuro, su discurso quede algo aislado dentro de un contexto en el que imperará la estética de un expresionismo agresivo y matérico. Las obras que pinta durante este año -que mostrará en su primera individual madrileña, en la Galería Víctor Martín- están dentro de la vía lírica, aunque algunas de ellas mantienen aún rasgos de la etapa anterior en ciertos trazos y en las texturas y zonas con más materia. A estas alturas de la década, su discurso ya ha madurado. La pintora, en ese año, declaraba:

Yo he pintado desde siempre y, curiosamente, he encontrado recientemente unas libretas donde hice mis primeros garabatos y allí salen las formas obsesivas que repito en mis cuadros actuales: allí estaban ya las flores, los jarrones, las casitas, como vinculación emocional entre el pasado y el presente con veinte años de distancia⁶⁶⁶.

Los trabajos de esta nueva etapa de Fran López-Bru son pinturas al óleo, de gran formato, a las que ya sólo titulará con números. Construye imágenes líricas y líquidas, en unos momentos en los que el mercado demandaba imágenes agresivas y matéricas. Incluye otra novedad: el uso del collage, ausente hasta esos momentos de su lenguaje. En su poética impera una «personalísima visión del color»⁶⁶⁷; la artista utiliza los colores fuertes, casi chillones: rojos, azules y verdes. En relación a su proceso creativo, Fran López Bru manifestaba la importancia que le daba al azar:

Primero eliges una forma y vas jugando con ella, la forma va cambiando y al final puedes haber conseguido una expresividad muy natural y espontánea⁶⁶⁸.

Con gran facilidad compositiva maneja formas elementales, construidas a base de colores restallantes. Así podemos observarlo en las piezas como *No. VI. Sin Título*, *No. VII. Sin Título* y *No. 10. Sin Título*, todas del año 1987. Con estos elementos transforma los cuadros en sentimientos, construyendo imágenes abstractas llenas de lirismo, en las que el gesto ha dejado de ser agresivo. El discurso es un «canto melancólico y exquisito: tierras claras y negro, azules, tabaco y verdes, un mundo sencillo y suntuoso, sin artificios, pleno de serenidad y frescura»⁶⁶⁹. Plantea el espacio como un valor plástico e incluso como un concepto, utilizando «la superposición de lienzo sobre lienzo como textura, color y juego que vela y desvela» y haciendo una «pintura sentida pero sentida como pintura y no como mera expresión, (...), hecha desde la necesidad, más que desde la idea»⁶⁷⁰.

En una entrevista, realizada en el año 1988, Fran López Bru declara no tener ningún pintor emblemático, sino que le van interesando «aspectos parciales de Matisse, Warhol, Picasso (...)»⁶⁷¹, confesando que, en realidad, se ve influenciada por todo su entorno. Según opina Carlos García-Osuna⁶⁷², los trabajos de esta última etapa representan la mejor obra de Fran López Bru hasta ese momento, que llega, en esta fase de su evolución, a lograr una personalidad plástica propia más reflexiva y reposada.

El discurso desborda energía, y recuerda a Burri, Millares, al arte *povera* y, en algunas obras, adquiere aires zen⁶⁷³. El color es poco denso, haciendo uso del *collage*, pegando telas y pintándolas, decantándose por el gesto y las texturas⁶⁷⁴. Por la superficie del cuadro circulan los símbolos y los signos «como datos

⁶⁶⁶ Carlos García-Osuna: «Novísimas de la pintura», *Ya Dominical*, Madrid, no. 358, 14 de febrero de 1988, p. 12.

⁶⁶⁷ Gloria Collado: «Pintores en un nuevo espacio», *Guía del Ocio*, Madrid, 26 de octubre-1 de noviembre de 1987, no. 619, p. 42.

⁶⁶⁸ Carlos García-Osuna, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁶⁹ Tomás Paredes: «Fran López Bru, de la melancolía al exceso», *El Punto de las Artes*, Madrid, 23 de febrero-1 de marzo de 1990, p. 7.

⁶⁷⁰ Pablo Jiménez: «La madurez de Fran López Bru», *El Punto de las Artes*, Madrid, 22-28 de enero de 1988, p. 8.

⁶⁷¹ Carlos García-Osuna, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁷² Carlos García-Osuna: «Fran López Bru», *Fran López Bru*, Galería Víctor Martín, Madrid, enero de 1988, sin página.

⁶⁷³ José Manuel Costa: «Fran López Bru», *ABC*, Madrid, 21 de enero de 1988, p. 119.

⁶⁷⁴ Juan Manuel Bonet: «Fran López Bru», *Diario 16/Guía*, Madrid, 22 de enero de 1988, p. VII.

orgánicos que cimentan un código plástico poblado de circunstancias personales y referencias culturales, históricas y geográficas que configuran una nueva estética a partir de un novísimo alfabeto en el que la luz modela cada momento y (...) lugar»⁶⁷⁵.



Fran López Bru, *Sin título*, 1989, óleo sobre tela, 140 x 160 cms.

En el año 1990, Fran López Bru -en contraste con el entorno general que corría hacia áreas más frías- insiste y continúa en su discurso. Ya dijo de ella Miguel Fernández-Cid que la condición que la definía era la de «ir a su manera»⁶⁷⁶. Su lenguaje ya ha alcanzado personalidad propia, ha madurado totalmente y se ha radicalizado, eliminado todo vestigio de la su etapa anterior, lo que incluía a su más reciente incorporación: el *collage*. Suma, a las innovaciones y logros de su trabajo previo, el gesto cada vez más unido a un sentido líquido del color; por otro lado, la pincelada se ha hecho más fluida y el color también ha evolucionado, se ha hecho más intenso, más cálido y matizado. Maneja todo lo anterior en favor de la construcción de imágenes radicalmente inmersas en la abstracción lírica, llenas de poesía, de belleza trascendente. Su pintura de finales de década podría definirse como «paisajes difuminados, donde un brochazo se superpone a rothkianas superficies de color»⁶⁷⁷. Continúa haciendo un uso del óleo que más parece acuarela, por lo fluido y leve del color, «una acuarela fuera de formato, un poco a la manera como ocuparon el espacio las mujeres del Expresionismo Abstracto. Pintura casi difuminada, entre neblinas. Donde las formas adelgazan y el color crea»⁶⁷⁸. Juan Manuel Bonet define esta fase de la obra de Fran -como a Menchu Lamas en su momento- como «una bocanada de aire fresco»⁶⁷⁹.

Los noventa, por tanto, encuentran a Fran López Bru construyendo imágenes abstractas que evocan el paisaje, enraizándose en pintores de la segunda generación del action painting, como San Francis, Joan

⁶⁷⁵ Carlos García-Osuna, *op. cit.*, sin página.

⁶⁷⁶ Miguel Fernández-Cid: «Silencio tenso», *Diario 16/Guía*, Madrid, 2 de marzo de 1990, p. V.

⁶⁷⁷ Miguel Fernández-Cid: «Con nombre de mujer», *Marie Claire*, Madrid, marzo de 1990, p. 142.

⁶⁷⁸ Miguel Fernández-Cid: «Silencio tenso», *Diario 16/Guía*, Madrid, 2 de marzo de 1990, p. V.

⁶⁷⁹ Juan Manuel Bonet: «Fran López Bru: abstracción lírica», *ABC*, Madrid, 15 de febrero de 1990, p. 124.

Mitchell, Grace Hartigan o Helen Frankenthaler⁶⁸⁰. Al finalizar la década de los ochenta, sigue fiel a su búsqueda personal, resistiéndose a la ola de enfriamiento y construyendo en su obra imágenes de soledad, silencio y fragilidad, con ligeros toques de desgarró. Juan Manuel Bonet, al filo de la exposición de Fran López Bru en el año 1990, en Víctor Martín, matizaba:

En estos tiempos en que tantos de nuestros creadores se dedican a la ingrata tarea de enfriar su trabajo, contribuyendo a la glaciación general, ella se mantiene en sus trece y sigue optando por pintar cuadros líricos, deleitosos, en los que hay color, poesía, calma, sentimiento del espacio⁶⁸¹.

Pura y magnífica pintura.

⁶⁸⁰ *Ib.*

⁶⁸¹ *Ib.*



Lám. no. 18, Fran López Bru, *Sin título*, 1990, óleo sobre tela, 116 x 110 cms.

Esencialmente busco el color y la materia y a partir de eso, intento sugerir el objeto aislado respecto a la totalidad del cuadro, recreándome en la atmósfera que rodea al objeto y relacionando todos los elementos que lo componen.

VICTORIA SANTESMASES

Tenemos en Victoria Santesmases otro de los casos de formación plástica autodidacta. Hizo su preparación en la Academia Arjona, donde coincidió con Elena Del Rivero. Sólo reside en Madrid durante el primer lustro, manteniendo, sin embargo, su actividad en el mercado madrileño durante toda la década.

Las obras de principios de los ochenta -generalmente acuarelas- se centraban ya en el paisaje, aunque alejadas de cualquier intención realista. Se incluye, con ello, la pintora en un género que -como hemos visto- es elegido por muchos pintores a lo largo de los ochenta, quedando atrás el rechazo del paisaje por ser considerado algo ajeno a la contemporaneidad; más bien, al contrario, fue utilizado por muchos pintores abstractos de este periodo -no es el caso de nuestra pintora- como medio de entrada a la figuración. Es una pintura enraizada en la pintura china, Zóbel, Monet y Tombly⁶⁸².

Victoria Santesmases está situada, pues, desde inicios de los ochenta, en un tratamiento del paisaje que, aunque, como hemos dicho, tiene referencias fuertemente figurativas, busca el gesto y tiene ya un carácter claramente expresionista, como sucede en su óleo del año 1984, *Mar*, donde se pueden entrever los trazos gestuales de su obra posterior. El paisaje es el punto de partida de un viaje que la conducirá hacia un discurso pictórico que, pasada la mitad de la década, ya tiene una definición muy clara: es una obra cerebral y hermética⁶⁸³. Victoria Santesmases comenta así su obra de este periodo:

Era una abstracción atmosférica de grafismos, sutilezas, manchas..., donde la acuarela me parecía la técnica más idónea y de hecho cuando me expresaba al óleo o con acrílicos, planteaba esa misma técnica transparente o acuosa. Eran como paisajes interiores; paisaje de meditación o expresión, como luz. Ese sentimiento ante el paisaje fue desde propuestas más abstractas, más atmosféricas, llenas de veladuras y sutilezas en el color, hacia una mayor concreción de los elementos. La bruma se va aclarando y ya se ve la silueta del valle. La liquidez es el agua, los mares, los ríos: es la impetuosidad del mar, el movimiento de las olas, el barco mecido por éstas o las aguas quietas y silenciosas de un río. La quietud es el ciprés: es el símbolo vertical; su movimiento es elegante. Todo se mece, es un vaivén. Un cierto sentido romántico empapa toda mi obra en la época cercana al año 1984⁶⁸⁴.

Este tratamiento líquido de la materia va empastándose progresivamente, camino de texturas más broncas y matéricas. Comienza a usar polvo de mármol, barnices, arenas, pigmentos, en un proceso de

⁶⁸² Victoria Santesmases, en entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 15 de marzo de 2010.

⁶⁸³ Miguel Fernández-Cid: «Victoria Santesmases: Reflexión frente a impulso», *Papeles de Plástica*, Avilés, año VIII, no. 94-P, 18 de mayo-5 de junio de 1987, p. 381.

⁶⁸⁴ Victoria Santesmases, entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 15 de marzo de 2010.

acumulación de capas sucesivas que, posteriormente, manipulaba rayando, rompiendo, desgajando. Así, construía obras insertas en la abstracción lírica y gestual, que continuaban haciendo referencia al paisaje, muy influenciadas por los neoexpresionismos del momento: Kiefer y Barceló, además de por la Transvanguardia.

El traslado, en el año 1986, por motivos de trabajo, a Avilés, supondrá un acontecimiento importante de cara a su trayectoria, puesto que incidirá radicalmente en su discurso plástico.

Lo que marcará la obra que realiza Victoria Santesmases, en la segunda mitad de la década, es su preocupación por la luz; pero no por una luz normal, sino de aires místicos, una luz que nos sitúa en espacios silentes, destinados a la contemplación. Una luz cuya función es ordenar el caos⁶⁸⁵. Este interés comenzó, precisamente, al descubrir, en Avilés, la luz del paisaje asturiano. Su estudio encaminó a Victoria Santesmases a evocar el paisaje a través de una serie de obras abstractas que tienen un tratamiento que acoge -como vuelve a ocurrir en otros casos, como el de Elena de Rivero o María Gómez- aspectos románticos, pero en este caso, inmerso totalmente en la gestualidad del Expresionismo Abstracto neoyorquino, manteniendo la pintura empastada, «aunque de manera tocada»⁶⁸⁶ por la luz brumosa y húmeda del norte que se sitúa como centro de la obra, diluyendo las formas. «Existe una pérdida progresiva de lo aparente: son mimosas en la niebla, árboles que son sólo manchas de color, barcos perdidos en la bruma»⁶⁸⁷. Es un discurso que discurre entre la abstracción y la figuración, «entre la meditación sobre el paisaje y la abstracción gestual y matérica»⁶⁸⁸.

No es un romanticismo típico, donde la violencia, la pasión y el sentimiento se desbordan. Muy al contrario, hay en ellos un aire de frialdad, de distanciamiento, que se equilibra con el gesto y la pasión, convirtiendo el ejercicio pictórico, que busca cada vez más las soluciones complicadas, en un ejercicio de reflexión frente al impulso⁶⁸⁹. Es una pintura que bien puede ser calificada de lírica y sensual, pero marcada aún por un toque dramático, parca en el uso del color y enriquecida con los grafismos producidos por el esgrafiado, que tiene prácticamente cogido el espacio -un espacio luminoso- por el trazo.

En el año 1987, realiza una muestra individual, importante en su trayectoria, en la Casa Municipal de la Cultura de Avilés. En ella, Victoria Santesmases ha llegado ya a construir las bases de un lenguaje personal que, no sólo está -como se ha indicado- inserto en el Expresionismo Abstracto, sino que tiene ecos de la pintura china tradicional y del arte *zenga*, por su tratamiento del trazo, su valoración del vacío y su reduccionismo en relación al color. Obras representativas de la etapa son: *Barco en la niebla, lluvia blanca* y *La única flor en un día invernal*, ambos del año 1987. Victoria Santesmases mantendrá este discurso -salvo un breve interludio- durante la década de los ochenta y más allá de ella.

La pintora trabaja ahora en series, manteniendo su evocación paisajística -de hecho se le inscribió entre el grupo de pintores de los ochenta que recuperaron el paisaje⁶⁹⁰- creando imágenes sobre tela y papel, cargadas de simbolismo, con motivos muy esquematizados. De la obra de esta etapa de Victoria Santesmases, dice Ramón Rodríguez:

⁶⁸⁵ Magdalena Aguiló Victory: «La luz del aire», *Victoria Santesmases*, Galería Jorge Kreisler, Madrid, abril-mayo de 1992, sin página.

⁶⁸⁶ Victoria Santesmases, en entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 15 de marzo de 2010.

⁶⁸⁷ *Ib.*

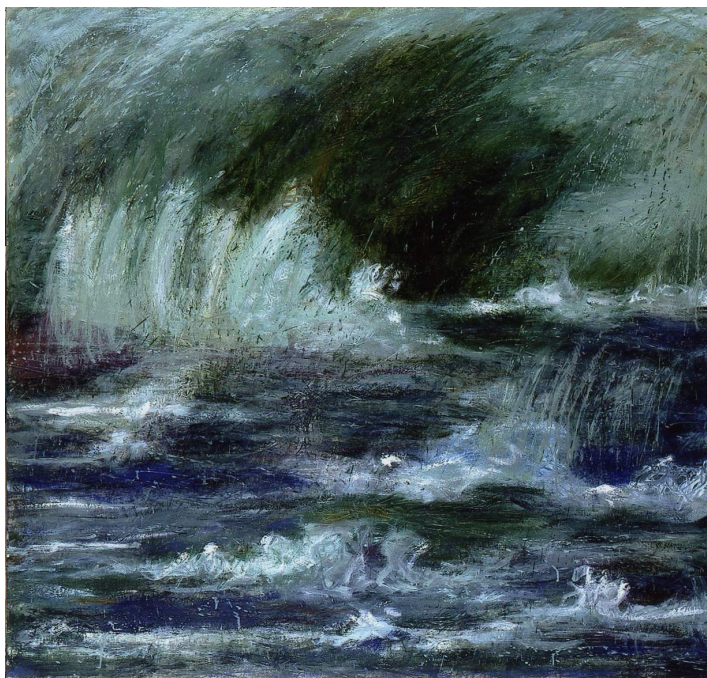
⁶⁸⁸ *Ib.*

⁶⁸⁹ Miguel Fernández-Cid, *op. cit.*, p. 381.

⁶⁹⁰ *Id.*, p. 380.

... La obra de esta pintora basa su fuerza en la contraposición (...) -casi siempre simbólica- de dos principios antagónicos. Sensible en el tratamiento de los papeles, ruda e incluso áspera (...) en el caso de las pinturas sobre tela; marcadamente luminosa, casi siempre con una luz acre y mortecina, pero relumbrón de luz en cualquier caso, que opone grandes zonas de penumbra que valoran, precisamente por esa oposición, todas las zonas del cuadro; esquemática en la elección del motivo -con gran frecuencia éste no es más que una diagonal que se amplía en lo que podría ser la copa de un árbol- que recrea en detalles con los que refuerza la "idea" representada⁶⁹¹.

Los papeles, con poco color, tienen un tratamiento más gestual, con un trazo vigoroso y agresivo, mientras que las telas están trabajadas más detenidamente, con empastes abundantes; «podría decirse que los papeles muestran su facilidad ante la pintura mientras que en las telas lo que expresa es más una actitud»⁶⁹². El color parco, los esgrafiados que dejan al aire la capa inferior, las sucesivas capas de pintura, todo contribuye a crear una imagen expresionista que, como se ha apuntado, se aproxima mucho a la pintura zen, por su valoración del vacío y la hegemonía y vigor expresivo del trazo, que recuerda a las caligrafías y pinturas chinas y japonesas.



Victoria Santesmases, *Mar*, 1984, óleo sobre tela, 105 x 105 cms.

Este discurso plástico de Victoria Santesmases convierte el tratamiento del paisaje en un viaje introspectivo -lo que no es ninguna novedad entre este grupo de artistas- y en su camino de depuración llega, hacia el año 1988, a una pintura con cotas de austeridad elevadas, de la que son buenos ejemplos *La Isla* o *El agua cae, la fuente está inclinada*, ambas de ese mismo año.

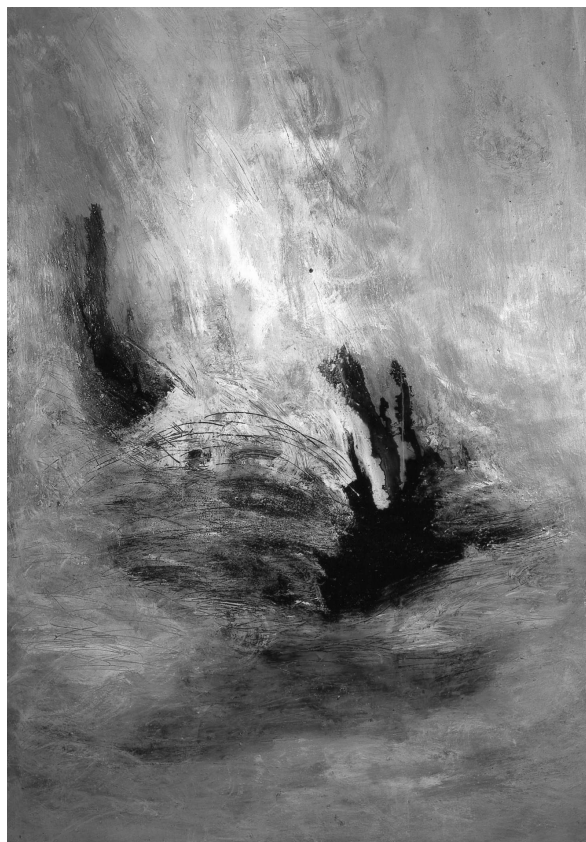
Tan elevado es el grado de austeridad y reduccionismo que alcanza Victoria Santesmases que, según la misma pintora, le obligan a hacer un nuevo giro en su discurso. Desde la abstracción más radical, decide

⁶⁹¹ Ramón Rodríguez: «La fuerza de la contraposición», *Papeles de Plástica*, Avilés, año VIII, no. 94-P, 18 de mayo-5 de junio 1987, p. 382.

⁶⁹² Miguel Fernández-Cid, *op. cit.*, p. 381.

deslizarse hacia la pintura figurativa. Este retorno a la referencialidad es explicado por la pintora como un revulsivo para no verse metida en el discurso conceptual, después de haber llegado prácticamente al cuadro blanco y, además, por sentirse atraída «por la sensación de los valores como algo efímero»⁶⁹³. Por otro lado, Victoria Santesmases considera que nunca ha dejado la referencia figurativa:

De alguna manera nunca he dejado la referencia figurativa. Nunca, creo, he sido totalmente abstracta ni figurativa. Siempre me he movido en ese terreno sinuoso de las atmósferas, las veladuras, los paisajes interiores o los espacios de meditación⁶⁹⁴.



Victoria Santesmases, *Barco en la niebla, lluvia blanca*, 1987, técnica mixta sobre tela, 180 x 126 cms.

Sigue en su línea expresionista, usando papel y pigmento, además de barniz. En esta etapa, trabaja en series, como la denominada *Las Tazas*, *La Jarra* o *La Olla*, que se incluyen, a su vez, dentro de la serie *El Objeto*. Son continuación de series anteriores, como *El Árbol* (1987), expuesta en Avilés, aunque existe una diferencia notable, ya que estas últimas son más figurativas. A propósito de esta obra, comenta:

Esa exposición de Gijón de las tazas es la incursión más figurativa o concreta de todas las que he hecho en mi quehacer artístico. A pesar de esa referencia tan clara a un elemento cotidiano, el

⁶⁹³ Blanca: «El expresionismo abstracto de Santesmases», *El Correo de Asturias*, Oviedo, 4 de septiembre de 1988. «... Al llegar prácticamente al cuadro blanco. Necesitaba una referencia más figurativa para no llegar a la pintura conceptual», p. 18.

⁶⁹⁴ Victoria Santesmases, en entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 15 de marzo de 2010.

planteamiento pictórico es muy parecido a la exposición anterior en Avilés: son brumas, líquidos, empastes, pigmentos, barnices, que se diluyen en grandes superficies de color⁶⁹⁵.



Victoria Santesmases, *El agua cae, la fuente está inclinada*, 1988, técnica mixta sobre tela, 146 x 114 cms.

A partir de este breve retorno a la referencia figurativa, la pintora vuelve, de nuevo, a sus orígenes. Al volver a Madrid, en el año 1988, Victoria Santesmases entró en una crisis, que supuso una revisión de todos sus planteamientos anteriores, y la puso en la vía de la depuración de elementos y conceptos, de expresar lo máximo con elementos mínimos, buscando otras formas de expresión y otros materiales que se adecuaran mejor a sus nuevos objetivos. Así comenzó a utilizar el plomo, el cobre, el papel vegetal...; con estos nuevos materiales consigue obras como *Gota en el agua*, *La luz del aire* o *La línea del tiempo*, del año 1990, retomando la abstracción desde una vía informalista, que abandona el dramatismo de las obras de los años 1987 y 1988, en favor de una mayor serenidad y acentuación de la veta lírica, siempre presente, por otra parte, en su obra, manteniendo la sobriedad en el color y el gusto por el vacío, que adquiere verdadera importancia compositiva.

El final de la década encuentra, por tanto, a Victoria Santesmases con una vocación de búsqueda de la esencia de la pintura, que la llevará, a partir de los noventa, por caminos cada vez más ascéticos, ligados al constructivismo, donde la pintura seguirá su indagación sobre la luz y el vacío, para construir atmósferas silentes.

⁶⁹⁵ *Ib.*



Lám. no. 19, Victoria Santesmas, *Gota en el agua*, 1990, técnica mixta sobre plomo, 90 x 30 cms.

EL GESTO Y EL COLOR AUTOBIOGRÁFICOS: VIOLENCIA Y PASIÓN

El gesto y el color autobiográficos son características comunes, en realidad, a todas nuestras pintoras, pero en el caso de Pilar Lara, Isabel López Mora y Marisa Moral estos rasgos se radicalizan en busca de un expresionismo lleno de pasión y violencia.

Un referente importante para este grupo de pintoras podría ser el grupo Cobra, con su visión existencial apasionada. Estas artistas quisieron reflejar en su obra al ser humano inmerso en la desesperación de ser lanzado a una existencia sin sentido, absurda y cruel.

En los casos de Pilar Lara y Marisa Moral esa visión existencial adquiere tintes patéticos y desgarradores.que logran a través de construcciones espaciales que no tienen principio ni fin, con explosiones de forma y color que, en Lara, adquieren referencias figurativas, mientras que en Moral se mantienen en la abstracción, compartiendo ambas el intenso sentido sombrío y violento.

El discurso de las dos pintoras contempla una pintura bronca y -como ya se ha dicho- llena de pasión, donde la agresividad de la pincelada tiene preponderancia. Al contemplar las obras que produjeron durante este periodo es inevitable pensar en la influencia que sobre estas artistas tuvo el *action painting*. Son pinturas donde el movimiento de la pincelada, el dramatismo y la fuerza construyen la obra.

En el caso de Pilar Lara, este existencialismo furioso llegará a su punto álgido hacia 1987, para decantarse en el final de década por una obra próxima a lo objetual, pero que sigue manteniendo su carácter autobiográfico, mientras que Marisa Moral, evolucionará, hacia finales de la década de los ochenta, hacia una abstracción llena de sereno lirismo, que se aproxima al Arte *Povera* y que cada vez hace más uso del *collage*, camino que la conducirá, a lo largo de los noventa, hacia el objeto y la instalación.

En cuanto a Isabel López Mora, mantiene diferencias con las otras dos pintoras incluidas en este apartado, aunque comparte lo fundamental: el gusto por el color y el gesto apasionado. En su caso, la evocación del *action painting* adquiere tintes más moderados, serenándose más la pincelada. En cuanto al tratamiento del color, podría remitir a planteamientos más matissianos unidos a los de los expresionismos de las primeras vanguardias, lo que daría a sus obras un engañoso carácter de amabilidad, ya que una ironía corrosiva y violenta las invade. La obra de López Mora, que iniciaría su trayectoria bajo un signo claramente figurativo, terminará la década en el campo de la abstracción e iniciando sus primeras aproximaciones a lo objetual.

Después de esta breve introducción a las poéticas que desarrollaron estas artistas en la década de los años ochenta, es fácil deducir que las tres se interesaron por las tendencias expresionistas más dramáticas, aquellas que daban primacía a la violencia del gesto y del color y a la transmisión de un sentimiento intensamente trágico de la vida, aunque, eso sí, cada una de las pintoras desarrolló su trabajo de manera personal.

He llegado a un expresionismo gestual: el gesto predomina sobre el contenido con la intención de conmover al espectador, incluso a mí misma.

PILAR LARA

Por situaciones de carácter familiar, Pilar Lara se alejó durante unos años del contexto artístico; exactamente el paréntesis duró desde el año 1966 hasta el año 1979, en el que vuelve a retomar su trabajo, con 39 años de edad. Este hecho hizo que la pintora se considerara una artista desplazada de su generación⁶⁹⁶.

En la primera mitad de los ochenta reinicia sus investigaciones plásticas -usando materiales diversos, óleo, pastel, acrílico, acuarela, dibujo y grabado- en prácticas en las que se mezcla lo figurativo y lo abstracto, en busca de su propio lenguaje.

Después de una breve investigación con la pintura cinética y la abstracción, se decanta por dos vías, ambas dentro de la figuración, al entender que el arte debe servir para expresar sentimientos relacionados con aspectos fundamentales del ser humano -amor, miedo, soledad, frustración, muerte- y debe comunicarlos de forma clara, con un lenguaje accesible. Estas dos vías fueron, por un lado, composiciones suaves y armónicas, de índole figurativa -que no realista- que se plasman en acuarelas de tema amoroso de aires simbolistas, que tienen un trasfondo melancólico e inquietante. Y por otro, curiosamente, en óleos más trágicos, en los que se encontraba ya el germen de las preocupaciones que estarían presentes en su pintura más madura de los ochenta: la soledad, la vida y la muerte. Durante dos años -1981 y 1982- su trabajo se centra, básicamente, en una serie sobre el erotismo, de la que forma parte la obra *Abrazo* (1981). En esta serie, Pilar Lara, buscando la sensación de instantaneidad que este medio transmite, utiliza la acuarela. Además, investiga en el grabado, haciendo alguno a la manera negra con barniz blanco, como por ejemplo, *Pareja en un banco* (1982).

Estos trabajos serán los que constituirán la muestra individual que realiza en la madrileña Galería Orfila en el año 1982, galería a la que se mantuvo ligada durante unos años. En estas obras, Pilar Lara aún no había conseguido un lenguaje personal interesante, no obstante, la crítica apreció en su obra la soltura de dibujo y la alegría del color, unido a la madurez en el oficio⁶⁹⁷.

⁶⁹⁶ Pilar Lara. Fecha de consulta: 1 de octubre de 2009. Disponible en: <http://pilarlara.com/index.html>. «Soy una artista desplazada de su generación como tantas otras que decidieron afrontar la difícil tarea de crear y modelar hijos». Texto de Pilar Lara para una mesa redonda en el Centro Cultural Galileo con ocasión de la muestra *Pentálogo*, 9 de marzo de 2003.

⁶⁹⁷ Mariano Antolín: «Galería Orfila: Pilar Lara», *Ya*, Madrid, 24 de diciembre de 1982, p. 33.

Entre los años 1983 y 1984 vuelve al óleo, realizando obras de carácter simbolista. Son imágenes que representan pesadillas y miedos, con un tono inquietante que presagia ya su obra más neoexpresionista, un buen ejemplo serían *La llegada del día* (1983) o *Un beso violento* (1984). En la mitad de la década Pilar Lara se situará, de forma radical, en los lenguajes neoexpresionistas y se mantendrá en ellos hasta el año 1987.



Pilar Lara, *La llegada del día*, 1983, pintura al óleo sobre tela, 116 x 101 cms.



Pilar Lara, *Bella Durmiente*, 1986, pintura acrílica sobre lienzo, 202 x 153 cms.

Efectivamente, entre los años 1984 y 1987, Pilar Lara desarrollará una producción abundante, utilizando óleo y acrílico, en su mayoría sobre lienzo, aunque también en algunas ocasiones pinte sobre tabla, papel o telas estampadas. En esta etapa se combinan en su obra los temas que evocan el lado más oscuro del ser humano con los cósmicos: composiciones alegóricas, donde el individuo se enfrenta desamparado a las fuerzas del cosmos. Ejemplos de los primeros son *Bella Durmiente* (1986) o *La más bella es Blancanieves* (1986). En cuanto a la temática cósmica, comienza con *Apocalipsis* (1985) -un hongo atómico- y terminan con la obra que Pilar Lara consideraba el punto álgido de su obra neoexpresionista y también el punto final de ésta⁶⁹⁸: sus cuatro *Jinetes del Apocalipsis* (1987), destacada por la crítica por su tono dramático⁶⁹⁹. Pilar Lara expresaba de esta manera su visión de esta etapa:

Existe una información en el subconsciente retenida durante años que en un momento determinado se manifiesta. Hace referencia a épocas pasadas y causa sensaciones angustiosas porque uno no consigue encontrar en el recuerdo una explicación. En mi obra hay algo desagradable, un vacío desapacible. Quizás es esa amargura, ese no encontrar la respuesta, que de alguna manera se manifiesta así⁷⁰⁰.

⁶⁹⁸ Pilar Lara. Fecha de consulta: 1 de octubre de 2009. Disponible en: <http://pilarlara.com/index.html>.

⁶⁹⁹ Pablo Jiménez: «Trinidad Irisarri, Pilar Lara, Marisa del Moral y Jesús Ramos: entre la juventud y la madurez», *El Punto de las Artes*, Madrid, 27 de noviembre-3 de diciembre de 1987, p. 8.

Por otro lado, el lenguaje cambia de una manera drástica. Aparece el *collage* de papeles pintados o telas estampadas y el uso de metacrilatos. Su pincelada se hace violenta, furiosamente neoexpresionista, visceral y el cuadro se construye con contrastes fuertes y tonos sombríos, con un color «lleno de prodigios y sorpresas»⁷⁰¹. Las obras revelan en sus temas la influencia del escritor Lovecraft, como manifiesta el título de una de las más representativas de este periodo: *Lovecraft* (1985). Las pinturas son reflexiones de aires metafísicos y existencialistas: el ser humano en conflicto con la creación y con su propia razón de ser.

Las mejores piezas de esta etapa fueron expuestas en Madrid, en la Fundación Gregorio Sánchez, en abril de 1987, entre ellas la serie de los *Jinetes*.

Pilar Lara dejó clara la visión que, durante su etapa neoexpresionista, tenía de la pintura, al expresar, en 1989:

La gama de color, por un lado, responde al estado de ánimo del individuo en un momento determinado, y ese mismo estado de ánimo se manifiesta a través de vibraciones del color completamente diferentes en cada uno. Personalmente siempre he sentido el amarillo como un color más cálido y más fuerte que el rojo. Actualmente trabajo con los verdes y los lilas. No los he empleado casi nunca y ahora son presencia constante. No analizo por qué. No creo que se deba analizar. Los análisis establecidos al respecto nunca me han sido válidos⁷⁰².

A los pocos meses de su individual en la Fundación Gregorio Sánchez, Pilar Lara se sometió a una delicada operación de corazón, que no sólo supuso para la pintora un paro de varios meses, sino que la experiencia vivida le llevó a cambiar de modo drástico sus planteamientos estéticos.

La pintora -ya en el año 1997- decía, en relación a este cambio:

Después de la época de 1986-1988, durante la cual estuve haciendo una pintura de intención expresionista, sentí la necesidad de replantearme el trabajo. (...) las obras quedaban movidas y gestuales pero cortas de contenido. Llegué a la conclusión de que el planteamiento era falso y tenía que invertir los términos. Así inicié en 1988 la primera etapa de esta evolución, que duró un año. Pinté todo lo representado y sentí que este medio me era insuficiente, por lo que empecé a incorporar en su forma natural o fabricada algunos elementos hasta quedarme con estos últimos y suprimir la pintura⁷⁰³.



Pilar Lara, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, (detalle), 1987, acrílico sobre tela, cuatro piezas de 140 x 70 cms.

⁷⁰⁰ Esther Vázquez: *Pilar Lara: Aproximación a la trayectoria artística de su obra*, Madrid, 1989, sin página. Sin publicar. Documentación facilitada por Fernando Sáez, hijo de la artista.

⁷⁰¹ Pablo Jiménez, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁰² Esther Vázquez, *op. cit.*, sin página.

⁷⁰³ Texto de Pilar Lara analizando su cambio en torno a 1988, escrito en diciembre de 1987. No se sabe con certeza si Pilar Lara lo escribió para su exposición en la Galería Montalbán de Madrid en febrero de 1988, con el fin de que fuera distribuido en fotocopias entre los visitantes, o como texto destinado a la prensa. Sin página. La información nos ha sido facilitada por Fernando Sáez, hijo de la pintora.



Pilar Lara, *Los cuatro Jinetes del Apocalipsis*, (detalle), 1987, acrílico sobre tela, cuatro piezas de 140 x 70 cms.

Entre los años 1989 y 1990 se produce una etapa de transición. Pilar sigue utilizando el óleo, ahora sobre tabla, pero de forma distinta y con un cambio radical en cuanto al tema: inicia el uso de la fotografía. Es una pintura reposada, a veces casi sin materia, que traslada al lienzo, de manera borrosa e imprecisa, fotografías antiguas. En las primeras obras de este tipo, la pintora -salvo excepciones como la pieza *Big Bang* (1990)- pinta la fotografía, no incluyendo en el cuadro la fotografía original. Más adelante, se inicia el uso del *collage*, no sólo de las fotografías que pega y manipula, sino de otros elementos; este camino la conducirá a construir una obra en la que la pintura va perdiendo progresivamente peso en la obra, en favor del objeto. De la fase de transición es un buen ejemplo *Burladero* (1989).

En el año 1990 el giro copernicano que Pilar Lara estaba gestando ya es definitivo. Los objetos han sustituido a la pintura, destacando la fotografía como nuevo elemento base de un discurso que manipula al objeto para cambiar su sentido o significado. Por otro lado, su temática también cambia de forma radical, pasando de lo individual, íntimo y emotivo, a lo social. Esta nueva fase del discurso de Pilar Lara, en la vía objetual, generará una obra que, a partir de estos momentos, abandonará lo pictórico y adquirirá una voluntad social⁷⁰⁴.

Será un camino que Pilar Lara no abandonará hasta su muerte prematura, en el año 2006.

⁷⁰⁴ Pilar Lara: «Pretendo así una obra de carácter social, sin ninguna intención crítica, no doy soluciones, sino toques de atención, en el deseo de que motiven al espectador». Texto de Pilar Lara analizando su cambio en torno a 1988, escrito en diciembre de 1987. No se sabe con certeza si Pilar Lara lo escribió para su exposición en la Galería Montalbán de Madrid en febrero de 1988, con el fin de que fuera distribuido en fotocopias entre los visitantes, o como texto destinado a la prensa. Sin página. La información nos ha sido facilitada por Fernando Sáez, hijo de la pintora.



Lám. no. 20, Pilar Lara, *Big Bang*, 1990, óleo sobre tabla, marco y fotografía, 100 x 100 cms.

*Cuando pinto un objeto este pierde su ser
para convertirse en mi expresión.*

ISABEL LÓPEZ MORA

Es otra de las pintoras de las que se ocupa esta tesis que, aún manteniendo durante los ochenta una actividad constante, logra su primera individual en Madrid muy tarde, ya en el año 1988. En relación a la trayectoria de López Mora durante los ochenta madrileños, debemos hacer la observación de que, como en el caso de alguna más de las pintoras de nuestro trabajo, se vio perjudicada al no poder acceder a la promoción institucional dedicada al arte joven, debido a su fecha de nacimiento⁷⁰⁵.

Desde sus primeras obras se inserta claramente en el neoexpresionismo figurativo. Se perciben claramente las influencias del expresionismo alemán de entreguerras. Construye sus obras con colores sensuales, alegres y fuertes que deben bastante al color fauvista, en una línea muy matissiana, con uso de colores potentes, como amarillos, verdes, naranjas y azules. Hacia mediados de la década sus cuadros recuerdan, en ocasiones, algunos trabajos de los neoexpresionistas alemanes, sobre todo de Salomé. La composición tiene raíces fotográficas, nos muestra fragmentos de realidad a través de una construcción compositiva que es rota por los bordes del cuadro, extendiendo la imagen al espacio circundante. Tienen un cierto aire mezcla de Pop y expresionismo de primeras vanguardias; en resumen, el primer contacto es festivo, sensual, lujoso, con un aire superficial, de fácil fascinación. Su obra fue calificada de «espontánea, rica, jugosa y bella»⁷⁰⁶.

En relación a su discurso plástico -en el año 1986- en la revista *Época*, Isabel López Mora declaraba:

Mi pintura es grata de ver al principio, muy al principio. Es distinto lo que se ve de lo que se siente. Lo que muestran es fresco y bonito, pero detrás hay una cierta acidez. Mis cuadros entran en cualquier lado por esa vía fácil y, luego, una vez que han entrado, crean cierta incomodidad⁷⁰⁷.

Efectivamente, las imágenes de sus obras crean una lucha entre lo que se ve y el sentimiento que transmiten. Una obra representativa de esta etapa es *En el campo* (1985).

A partir de estos planteamientos, claramente figurativos, Isabel López Mora lleva a cabo una vía de investigación que la conduce, a finales del segundo lustro, a una abstracción llena de fuerza y lirismo. Este proceso evolutivo habrá culminado en el año 1988, cuando logra hacer su primera exposición individual en Madrid, en la Galería Víctor Martín. Presenta once piezas de gran formato, con soportes de madera y

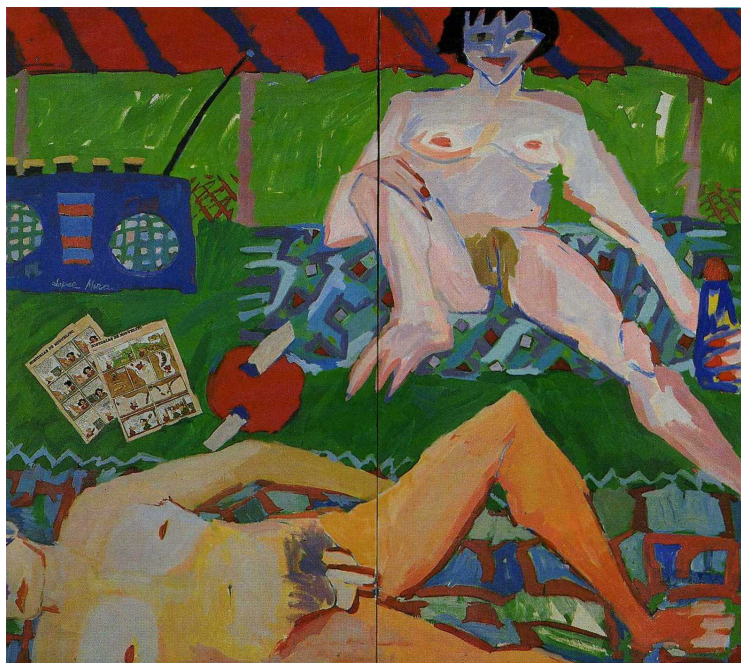
⁷⁰⁵ Estas convocatorias solían estar limitadas a la edad de 30 años.

⁷⁰⁶ ABC, «Grupo Thalo», Madrid, 15 de enero de 1984, p. 96.

⁷⁰⁷ Pablo Jiménez: «Ocho jóvenes pintoras en el mundo del arte», *Época*, Madrid, octubre de 1986, no. 84, p. 77.

trabajadas con acrílicos y pigmentos. La pintora se embarca definitivamente en derroteros quizá más denso y esenciales, alejándose de «los mundos brillantes del lujo y la despreocupación y con una voluntad más densa, tal vez más conceptual también, pero con la seguridad de quien ha explorado los límites de su oficio, las insuficiencias, las complejidades y honduras de su lenguaje»⁷⁰⁸.

Podemos decir que lo esencial en la construcción de las obras es el color. No es ya el color de los Fauves, sino que es un color que es luz, espacio, color tangible y real, que se convierte en una materia pictórica densa⁷⁰⁹. Ejemplos de ese color luminoso y tangible son la pieza titulada *Sopa de pescado* (1988), o *Aspirador* (1988). Sigue siendo brillante, como en la etapa anterior y, como en dicha etapa, también «parece indicarnos, (...), que la lectura tiene que venir de otro lado, que no es más que la engañosa puerta que nos hunde en otras reflexiones y que es otro secreto el secreto que buscamos»⁷¹⁰.



Isabel López-Mora, *En el campo*, 1984-5, acrílico sobre tabla, 200 x 240 cms.

Son cuadros que intentan romper sus límites, integrando el espacio donde se ubican. La manera de hacerlo es la ruptura de la unidad del cuadro, haciendo uso de varios módulos que interrumpen la continuidad de la superficie de la obra integrando la pared dentro de ella, en una metáfora de la desconexión de la vida, de sus interrupciones, de su incoherencia y de las rupturas que conlleva. A partir de ahora, y hasta el final del periodo que nos ocupa, el centro del discurso de Isabel López Mora será el espacio y el color, pero siempre ligados a la realidad, no una realidad propia, «sino que se apropia de la realidad externa general, la selecciona, la interioriza para luego convertirla en protagonista de su iconografía»⁷¹¹, como se transluce en títulos como *Tienda de chucherías*, *Barra de bar* o *Venta de telas*.

⁷⁰⁸ Pablo Jiménez: «El Espacio del color», *Isabel López-Mora*, Galería Víctor Martín, Madrid, 1988, sin página.

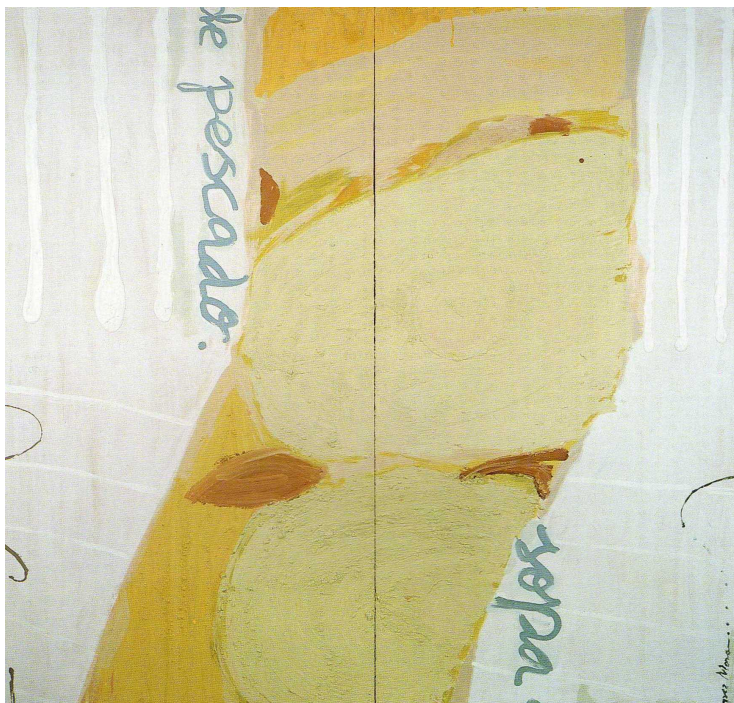
⁷⁰⁹ Adolfo Castaño: «Isabel López-Mora», *ABC*, Madrid, 20 de octubre de 1988, p. 20.

⁷¹⁰ Pablo Jiménez, *op. cit.*, sin página.

⁷¹¹ Adolfo Castaño, *op. cit.*, p. 20.

Esta línea de trabajo será la que continúe hasta el año 1990. En este mismo año, López Mora declaraba:

Creo que hay que recuperar el color como lenguaje. Yo en mis cuadros no pretendo contar cosas. Es una forma sensorial⁷¹².



Isabel López Mora, *Sopa de pescado*, (diptico), 1988, acrílico y pigmento sobre madera, 200 x 190 cms.

Pinta acrílicos de gran formato, la mayoría sobre tabla, que giran en torno «de una contradicción ambiciosa: la visión del espacio como un conjunto de fuerzas contrapuestas, que es el fruto de una profunda reflexión»⁷¹³. Cada obra tiene un empuje centrípeto que «tiende a concentrar los márgenes de la obra y el propio espacio que la rodea (...) hacia el núcleo interior del cuadro»⁷¹⁴. Genera en las obras de estos años un espacio vivo, que se mueve de fuera a dentro y de dentro a fuera⁷¹⁵. Un buen ejemplo serían *Espacio para el Juego* y *Escaparate*, ambas del año 1989. Su discurso se concentra en llevar a cabo un continuo esfuerzo de depuración y síntesis, sin por eso traicionar su mundo personal. Así lo reflejan piezas como *Alacena* (1989) o *Anuncio* (1989). Es una pintura que mantiene el orden, pero sin resultar encorsetada, vital pero no agresiva, con unas cualidades pictóricas eminentemente cementadas en un gran sensibilidad colorista.

Su visión del espacio está construida con «fuerzas contrapuestas»⁷¹⁶, de atracción hacia el cuadro y, a la vez de expansión y continuidad con el plano de la pared. El espacio que construye López Mora, obliga al

⁷¹² Susana Carré: «Isabel López-Mora: «Hay que volver al lenguaje del color», ABC, Madrid, 4 de septiembre de 1990, p. 52.

⁷¹³ *El Punto de las Artes*, «Tres pintores en la Caja de Ahorros Municipal», Madrid, 15-21 de septiembre de 1989, p. 14.

⁷¹⁴ *Ib.*

⁷¹⁵ María Luisa Esteban Sánchez: «El espacio como contradicción», *Isabel López Mora*, Sala Ciudadela, Pamplona, 1989, sin página.

⁷¹⁶ *Ib.*

espectador a entrar en él a través del color, que vivifica ese espacio abierto a la comunicación directa con la pared, conseguida al lograr la ruptura del formato tradicional, que aparece fragmentado o distorsionado. María Luisa Esteban dijo a propósito de esto:

Sobre el gran espacio blanco de la pared, la obra crea su propio sentido de espacio limitado, pleno de poder de atracción. (...) El color vivifica el espacio, superficie plana, pero no muerta, jugosa, vibrante, pleno, cómplice prioritario del juego de tensiones⁷¹⁷.

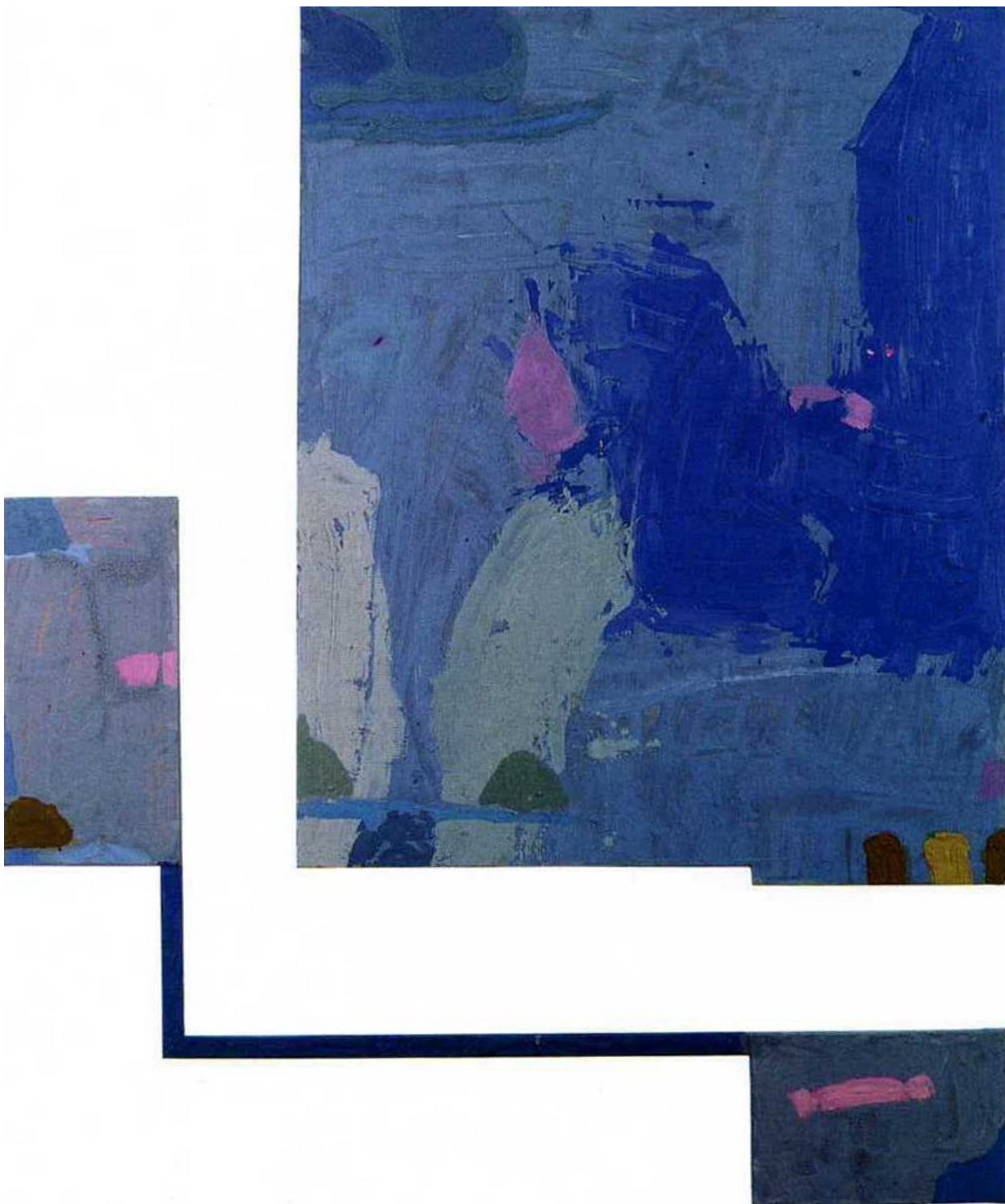
En el año 1990 se inicia ya la radicalización de este juego espacial que considera el límite real del cuadro como un reto a transgredir -un ejemplo serían las obras: *Nº 6*, *Nº 9* o *Nº 10*, las tres del citado año- que culminará en los años noventa en obras donde lo fragmentario adquirirá un protagonismo esencial, llegando a situarse en el límite de la instalación o de lo objetual, pero sin abandonar en absoluto lo pictórico.

Finalizaremos diciendo que a la obra de Isabel López Mora, al término de los ochenta, se le puede aplicar la frase de Anselm Kiefer:

Las estructuras están rotas. La clase que establece las estructuras ha desaparecido. Y lo que hace que hoy en día nuestro trabajo resulte tan difícil es que debemos ser los dos a la vez: debemos fijar las leyes y, al mismo tiempo, oponernos a ellas⁷¹⁸.

⁷¹⁷ *Ib.*

⁷¹⁸ Pablo Jiménez; *op. cit.*, sin página.



Lám. no. 21, Isabel López Mora, *Nº 6*, 1990, acrílico y pigmento sobre madera, 163 x 146 cms.

*Dentro del negro, el blanco más brillante
dentro del siena, el más ácido limón del amarillo
dentro del tierra tostada, un morado o también un esmeralda claro como el agua...
es como una llamada desde otra dimensión, desde otro mundo, intentando unirse
íntimamente
para conseguir la plenitud.*
MARISA MORAL

Marisa Moral es otra de las artistas -como en el caso de Pilar Lara- que, por motivos familiares, hizo un alto en su camino profesional. A la edad de 31 años, retomó su actividad, para no abandonarla ya. La trayectoria de Moral durante los ochenta es bastante irregular; realiza su primera individual muy tempranamente, en el año 1980, pero no consigue incorporarse al mundo de las galerías hasta finales de década, en el año 1989. Es más que probable que una de las razones de esto fuera su edad, en una etapa en la que -en el mundo del arte- el tener menos de treinta años casi era un valor estético y donde la promoción iba destinada a los artistas jóvenes menores de dicha edad.

En el año 1982 la obra de Marisa Moral, que se había iniciado en una línea figurativa muy correcta técnicamente, pero falta de personalidad, va adquiriendo madurez y características propias. En el periodo comprendido entre este año y 1985, conviven en su obra una figuración -cada vez más deshecha- y los inicios de una abstracción que mantiene sus referencias figurativas. Olvida poco a poco unos inicios de figuración que podemos calificar de clásica, donde predominaba el bodegón, para decantarse por un discurso cercano a la abstracción y claramente inserto en las corrientes neoexpresionistas, donde el protagonismo lo tienen el color, las formas, la materia, que construyen imágenes agresivas, de trazos violentos, intensamente relacionadas con la *action painting*, como en el caso de *Mientras tanto* (1984) o *Desde la Huerta*, obra presentada en La Felguera, en el año 1985. La observación del entorno y la naturaleza va dando paso a una obra más gestual y matérica, creciendo el tamaño de los cuadros y realizando muchas investigaciones sobre papel.

El camino hacia un lenguaje de abstracción expresionista ha concluido a mitad de la década. La asistencia a los Talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes madrileño, en el año 1984, sobre todo el impartido por Joan Hernández Pijuan, se convertirá en el factor determinante para el inicio de su obra personal, como confiesa la pintora:

Los Talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes de Madrid, del año 1984, creo que fueron el inicio de una de las causas de la evolución de una obra que estaba esperando ese impulso para deshacerse de muchas cosas que, en aquellos años, nos hacían parecernos todos a todos. El taller de Hernández Pijuan fue para mí fundamental. Cuadros que salieron de esta experiencia son las series *Túneles*, *Rosaledas* o *El Nogal*⁷¹⁹.

⁷¹⁹ Declaraciones de Marisa Moral en entrevista con Ana Díaz, Madrid, 1 de diciembre de 2009.

A partir de ahí, Marisa Moral conducirá su obra por la vía de una abstracción informalista, que irá decantándose hacia aires reposados y serenos. Trabaja en series más o menos largas, basadas en cuentos y leyendas antiguas, hasta -según confiesa la propia artista- «agotar la idea y dejarla cuando ya no puedo decir nada nuevo de ella»⁷²⁰. Muestra de esta evolución es *La cúpula del universo nos aplasta* (1987).

En el año 1986, la artista declaraba:

El problema es que hay que arriesgarse mucho. Yo me esfuerzo en poner colores que en sí no me gustan, en ampliar la gama para no repetirme. Una pinta y pinta, trabaja hasta agotar los temas, y de pronto, cuando menos te lo esperas, saltas a otra cosa y sale el cuadro redondo, con un punto de magia. Es como si el resto fuera un estarse preparando para ese momento. Lo que yo hago es, sobretodo, introspectivo. Suelo partir de recuerdos vagos, de sensaciones antiguas que han dejado poso⁷²¹.

Como podemos ver, es ya un planteamiento eminentemente autobiográfico, inserto en las corrientes coetáneas de la Transvanguardia y, sobre todo, del neoexpresionismo centro-europeo, sin dejar de lado, por supuesto, al Expresionismo Abstracto, presente de pleno en esta obra.



Marisa Moral, *Mientras tanto*, 1984, técnica mixta sobre tela, 200 x 195 cms.

Esta serenidad evolucionará, alrededor del año 1987, hacia una pintura desbordante, que rompe los límites del cuadro y que se mantiene en una abstracción informalista llena de fuerza, donde el gesto adquiere importancia.

⁷²⁰ *Ib.*

⁷²¹ Pablo Jiménez: «Ocho jóvenes pintoras en el mundo del arte», *Época*, Madrid, octubre de 1986, no. 84, p. 80.

En los años de final de década, 1989 y 1990, el discurso de Marisa Moral adquiere definitivamente una personalidad propia. En relación a esta etapa, comenta la artista:

En los años 1989 y 1990, la imagen infantil de un cuaderno escolar empieza a abrirse camino con una fuerza y nitidez asombrosa y da paso a una manera de hacer mucho más contenida y, sin embargo, apasionada. Creo que es una imagen enigmática que no he resuelto aún y que me acompañará siempre⁷²².



Marisa Moral, 1987, *La cúpula del universo nos aplasta*, pintura al óleo sobre tela, 228 x 208 cms.

En junio del año 1989 expone su trabajo, en Madrid, de forma individual, en la Galería Víctor Martín. Bautiza la muestra como *Mundos Simultáneos*. En plena oleada de retorno al orden, de enfriamiento y huida de la pintura, Marisa Moral se mantiene en su proyecto personal. Es una muestra donde la madurez y personalidad propia del trabajo realizado por la artista se hace evidente, y que tiene posos de los *collages* del Cubismo, de las abstracciones textiles de Burri, de Washington Barcala y del arte *povera*, incluso del discurso conceptual y objetual⁷²³.

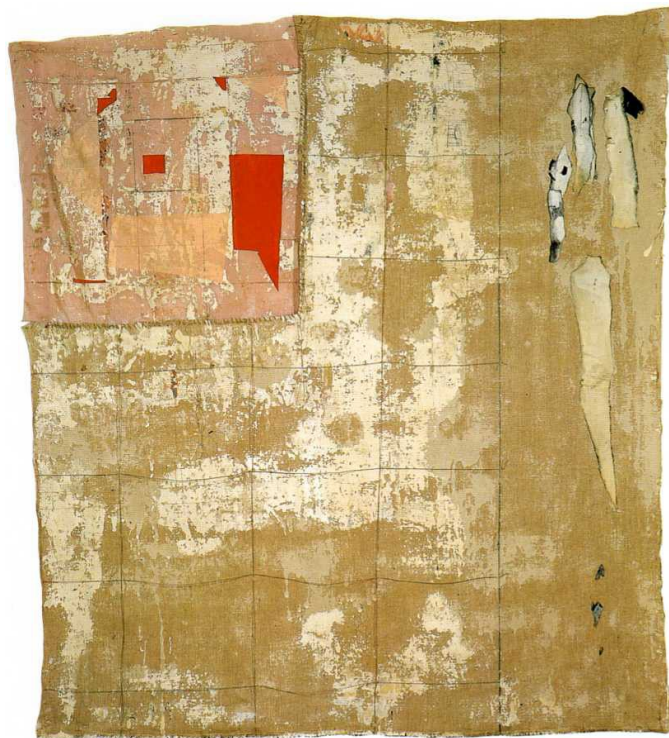
Pablo Jiménez opina que la obra de esta etapa «viene a ser algo así como “una pintura de la inteligencia” pero de la inteligencia entendida como emoción, mucho más allá de los juegos, preciosismos y ejercicios virtuosos»⁷²⁴. Las pinturas son, básicamente, *collages* sobre cartón o tela, pegados, cosidos, con celdillas, con gomaespuma, con brocados, papel de embalar o milimetrado, con dibujo y pintura, de composición geométrica y algunas notas de color, siempre encaminadas a la emoción y, en cierta forma, románticas. Reflejan, de manera intensa y radical, un discurso personal. Las obras, que no están tituladas,

⁷²² Declaraciones de Marisa Moral en entrevista con Ana Díaz, Madrid, 1 de diciembre de 2009.

⁷²³ Javier Rubio: «Marisa Moral», *ABC*, Madrid, 15 de junio de 1989, p. 23.

⁷²⁴ Pablo Jiménez: «Para Marisa Moral», *Marisa Moral, Mundos Simultáneos*, Galería Víctor Martín, Madrid, 1989, sin página.

están repletas de lirismo enfrentado a la dureza matérica, poseen gran densidad intimista y un carácter profundamente irreflexivo, de aires místicos, «que funciona como verdadero motor y única razón del conjunto»⁷²⁵, que está claramente relacionado con las estrofas de San Juan de la Cruz que hay en el catálogo que se hizo con motivo de su exposición. Las imágenes tienen algo «de variante, sutileza, de distancia, de ternura y de canto espiritual»⁷²⁶.



Marisa Moral, *Sin título*, 1988, técnica mixta sobre tela, 160 x 141 cms.

A la obra que Marisa Moral desarrolló en esta etapa, le aplicó Tomás Paredes, de manera muy acertada, la frase de Quevedo: «No sé lo que digo, pero siento lo que quiero decir»⁷²⁷.

Termina la década en la misma línea, pero centrando su interés en el espacio construido a través -básicamente- del *collage* y el color; un color que pierde luz en un deslizamiento hacia caminos más dramáticos. Las obras de final de década de Marisa Moral están repobladas «con pedazos de restos, trozos de cualquier cosa. De las telas, superpuestas una y otra vez en capas de incógnita, acopios de datos, experiencia, momentos»⁷²⁸; es un «universo implícito en un juego de metáforas; toma, aprovecha y modifica su presencia, su tiempo: el deterioro, la suciedad, su pulcritud, su color, su dibujo, su aspecto, su

⁷²⁵ *Ib.*

⁷²⁶ Tomás Paredes: «Marisa Moral, huellas del canto espiritual», *El Punto de las Artes*, Madrid, 23-29 de junio de 1989, p. 4.

⁷²⁷ *Ib.*

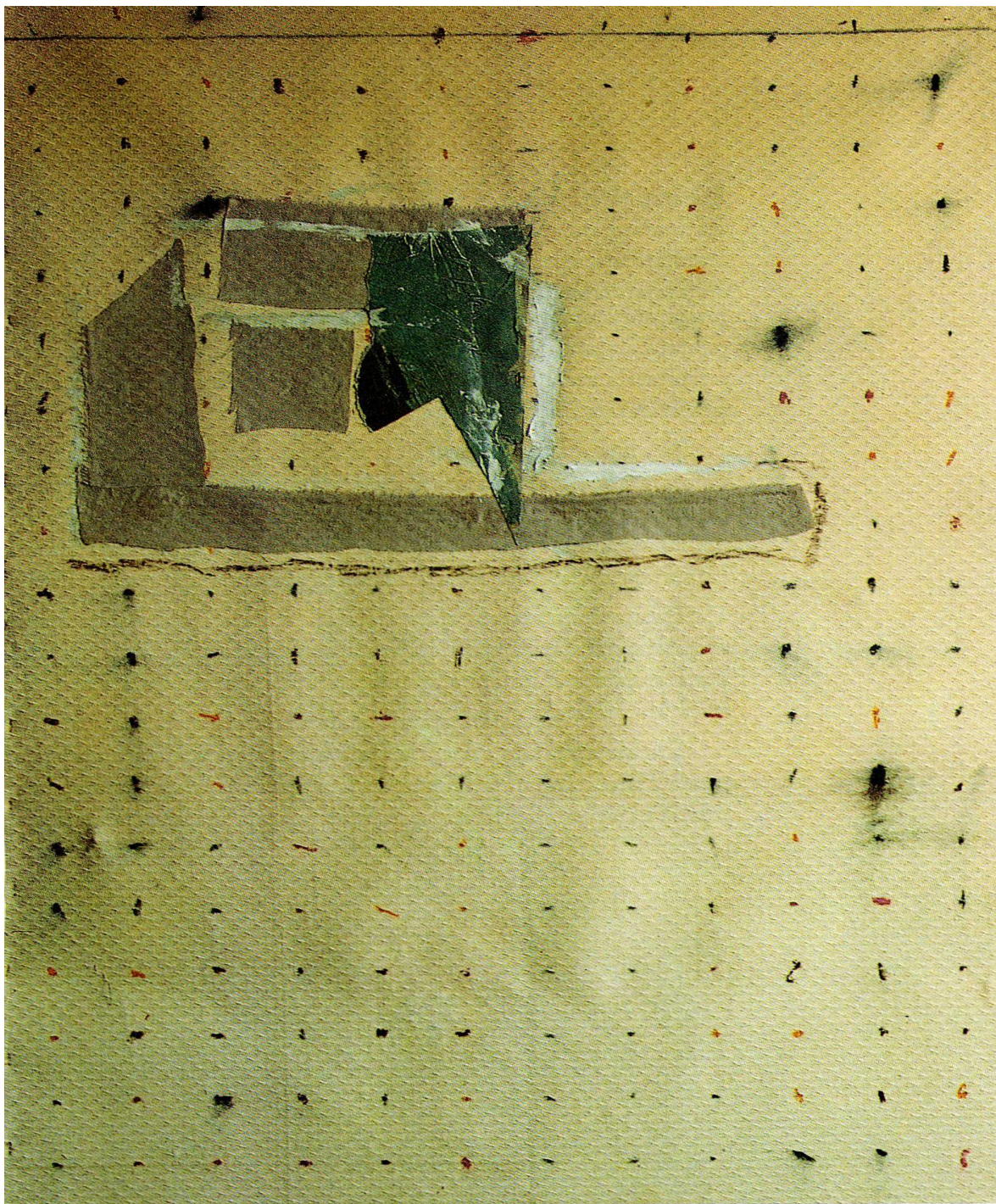
⁷²⁸ José Manuel Álvarez Enjuto: «Cuadrículas para un orden barboteante», *Marisa del Moral*, Caja Postal de Albacete, Albacete, 1990, sin página.

configuración»⁷²⁹. En otras ocasiones, la obra es transformada por «materiales reciclados y siempre con pintura, con brochazos impetuosos, lamidos, apresurados, definitivos»⁷³⁰.

En un final de década en el que está presente la oleada fría del movimientos post-conceptual, Marisa Moral es otra de nuestras artistas que sigue atrincherada en la pintura, al margen de las nuevas corrientes, defendiendo el sentimiento. Este será el discurso con el que iniciará el camino hacia el nuevo siglo.

⁷²⁹ *Ib.*

⁷³⁰ *Ib.*



Lám. no. 22, Marisa Moral, *Sin título*, 1989, mixta sobre tela, 136 x 85 cms.

LA NEO-FIGURACIÓN IMPREGNADA DE POSMODERNISMO

Ángeles San José y Darya Von Berner practicaban, en los años ochenta, una pintura figurativa que estaba sesgada por infiltraciones del discurso posmoderno, presente en nuestro contexto a partir de mediados el segundo lustro de la década de los ochenta.

Las posturas apropiacionistas intentan romper el signo como mito, llevando a cabo montajes críticos con la intención de construir mitos artificiales que cuestionen conceptos como el del artista original o la obra única, así como la supuesta transcendencia de la obra de arte. Para ello utilizan la Historia del Arte como almacén de imágenes donde acudir a buscar. No han sido los primeros en utilizar el concepto de *ready-made* con imágenes ya existentes; ya lo hicieron los artistas del Pop con las imágenes comerciales.

Ángeles San José inició su trayectoria bajo el paraguas de los neoexpresionismos, dentro de un discurso pictórico cercano al Expresionismo Abstracto que, en ocasiones, era una abstracción con referencias figurativas, donde las pinceladas gestuales, las manchas y los chorreos de pintura construían la imagen, moviéndose siempre dentro de gamas de color apagadas. Sin embargo, San José no tardó en abandonar esta forma de trabajo, evolucionando rápidamente y dirigiéndose hacia otros planteamientos artísticos, forjando una pintura con referencias clásicas, marcada incluso por la apropiación. En 1987 pintaba obras como *Acuarium*, claramente influida por el Apropiacionismo. Esta obra nos sitúa ante un nuevo punto de vista respecto a una obra clásica de la Escuela de Fontainebleau, que es utilizada como un *ready-made*, poniendo en tela de juicio asuntos como los conceptos sobre lo original, la copia y la transcendencia.

El caso de Darya Von Berner es muy particular: desde el comienzo su discurso tuvo raíces en una figuración muy cercana al realismo. Es evidente que sus planteamientos, en cuanto a las imágenes que consigue, tienen grandes diferencias respecto a San José. Su trabajo tiene una apariencia clásica, en el más puro sentido de la palabra. Pero ese clasicismo forma parte de la parodia que suponen. Constituyen una crítica irónica inserta en las corrientes posmodernas. En su caso no hay una utilización literal como *ready-made* de la imagen clásica; pero Von Berner se apropia, no sólo del tratamiento pictórico clásico, sino que también lo hace de la composición; un buen ejemplo es su *Olimpia*. Al mismo tiempo, al construir sus imágenes sobre materiales y formatos ajenos al mundo clásico, sitúa al espectador ante un nuevo punto de vista respecto a la obra.

En definitiva, en estas dos artistas se reflejan ya las nuevas opciones que se movían en el mundo del arte español de finales de los años ochenta. No en vano desarrollaron sus primeros trabajos personales en los años finales de dicha década.

Presencias, ausencias

Aquel trabajo planteaba una mirada muy subjetiva de la historia del arte, que a su vez nos devolvía la mirada, con esos retratos. Esas imágenes estaban cargadas de significado, pero el tratamiento que les daba escamoteaba esa presencia, bien superponiendo la presencia del bastidor, bien diluyendo la imagen; quería a la vez abrir y cerrar la puerta, recoger el pasado como un rastro, a la vez recuerdo y olvido.

ÁNGELES SAN JOSÉ

Ángeles San José aparece en el mundo artístico madrileño, justo a mitad de la década -a través de colectivas- y no hará su primera individual hasta el año 1989⁷³¹. Tiene, por tanto, una aparición tardía, pero, como la misma artista dice⁷³², exitosa. A pesar de que en sus primeras muestras individuales logró una repercusión importante en cuanto a ventas, de su única individual madrileña -durante la década- no se hizo catálogo y su bibliografía de estos años es escasa.

Los primeros trabajos que presenta, del año 1985, son obras abstractas, construidas con gran intensidad matérica y claramente enraizados en los neoexpresionismo centro-europeos, con «arquitecturas de trazo reiterativo»⁷³³. En cuanto a sus influencias en estos primeros años, Ángeles San José declara:

Me interesaba Rothko, especialmente los cuadros de la capilla Menil, tanto su uso de la imagen como icono como formalmente, (...) los minimalistas y muy especialmente el Arte Povera y Giulio Paolini⁷³⁴.

Estos planteamientos evolucionan, sufriendo un deslizamiento hacia la imagen y la valoración de su fuerza, evolución que se plasmará en su primera individual. En este camino, la obra pasa por una fase oscura y misteriosa de la que son testigos los cuadros presentados en la *Muestra de Arte Joven* del año 1986 -como el óleo sobre tela *Sin Título* (1985)- y a los que volverá ya fuera de los ochenta. Pero a todas estas fases les une la intensidad y la elección de «situaciones de indudable riesgo»⁷³⁵, con una actitud en la que están presentes la reflexión y la acción. Dice Ángeles San José en relación a su producción de estos años:

Creo que muchas de las obras de ese periodo, a pesar de ser prácticamente trabajos estudiantiles, ya apuntaban formalmente líneas en las que he continuado trabajando: una especie de minimalismo cromático -variaciones de negro y blanco, grafito, cobre y la gama violeta-. La composición, a base de desniveles o capas superpuestas que dificultaban la visión o el acercamiento de la imagen. El trabajo

⁷³¹ Individual en Antonio Machón, de la que, a pesar de su calidad y éxito comercial, no se hizo catálogo.

⁷³² «Mi carrera realmente empieza en 1989. Creo que tuve la suerte de empezar con fuerza (primera individual en Antonio Machón e individual en ARCO) y poderme dedicar profesionalmente, con más o menos altibajos, hasta hoy exclusivamente a la pintura». Declaraciones de Ángeles San José en una entrevista con Ana Díaz, Madrid, 24 de noviembre de 2009.

⁷³³ Miguel Fernández-Cid: «Las imágenes tamizadas», *Diario 16/Guía*, Madrid, 27 de enero de 1989, p. V.

⁷³⁴ Declaraciones de Ángeles San José en entrevista con Ana Díaz, Madrid, 24 de noviembre de 2009.

⁷³⁵ Miguel Fernández-Cid, *op. cit.*, p. V.

por series y grupos en forma de dípticos o trípticos. La relectura de periodos o movimientos artísticos como elementos de la memoria personal⁷³⁶.

En el año 1986, la pintura de Ángeles San José ha sufrido ya una evolución: dentro de una abstracción gestual de colores sobrios, construida con grandes manchas que chorrean la pintura, la materia ha disminuido en importancia para pasar a ser sustituida, en ciertas partes del cuadro, por el color en estado líquido. A su vez, aparecen claramente referencias figurativas, como en el caso de *Narciso* (1986). En relación a su deslizamiento hacia la figuración, San José comenta:



Ángeles San José, *Sin título*, 1985, óleo sobre tela, 200 x 200 cms.

No creo que fuera una ruptura, siempre he pensado que he trabajado sobre los mismos temas y que las obras fuesen más o menos figurativas no debe leerse como un intento de representación, hay un acercamiento de la imagen como objeto (...) con un tremendo peso visual y una gran carga emocional, que puede acentuarse o disolverse⁷³⁷.

El cambio, en el año 1987, es ya radical. Ángeles San José ha abandonado totalmente su lenguaje anterior para sustituirlo por una figuración de carácter muy personal, que incluye influencias Pop, en la que la línea y el dibujo adquieren una gran importancia y dónde, a nivel iconográfico, surgen por vez primera una de las características de la obra de finales de la década de esta pintora: sus referencias a imágenes de la historia de la pintura. Así sucede en *Acuarium* (1987), donde hace una cita a la obra manierista -de autor anónimo- de la Escuela de Fontainebleau, Gabrielle d'Estrées y una de sus hermanas (hacia 1595).

Como hemos comentado previamente, de una obra que, en sus primeros momentos, tendía más hacia la abstracción, San José evoluciona hacia un tratamiento figurativo muy personal, que está en su

⁷³⁶ Declaraciones de Ángeles San José en entrevista con Ana Díaz, Madrid, 24 de noviembre de 2009.

⁷³⁷ *Ib.*

apogeo en los años finales de nuestra década (1988-1989). Sobre las influencias en esta nueva etapa de su discurso, dice la pintora:

Mis influencias más determinantes fueron: la interpretación de la Historia del Arte de Kounellis o Paolini, que aún me parecen muy interesantes y, también, los principios de la pintura tradicional china, en cuanto al manejo de los elementos espaciales y cromáticos⁷³⁸.

El trabajo es calificado de fascinante y de poseer «una madurez técnica y conceptual sorprendente»⁷³⁹, y Ángeles San José de ser uno de los nombres destacados de la última generación de pintura madrileña. La evolución positiva que estos trabajos representan respecto a las obras presentadas en el año 1987, en *Punto*, es fruto de un periodo de investigación sobre lo fragmentario, usando formatos pequeños y diversos materiales.



Ángeles San José, *Narciso*, 1986, óleo sobre tela, 200 x 200 cms.

En su primera individual en Madrid, en 1989, en Antonio Machón, San José expuso doce piezas⁷⁴⁰, trabajadas con técnicas variadas y complejas, que llegaban hasta los procesos químicos y que, básicamente, partían del positivado fotográfico de una imagen clásica -retratos renacentistas- que es manipulado posteriormente hasta ser transformado casi en su propia huella, en un espectro que apenas se deja entrever, evocando la memoria perdida. Las pinturas están realizadas con una técnica de enorme delicadeza. Las imágenes seleccionadas son iconos históricos, como los retratos de Ginevra D'Benci -llamada también La

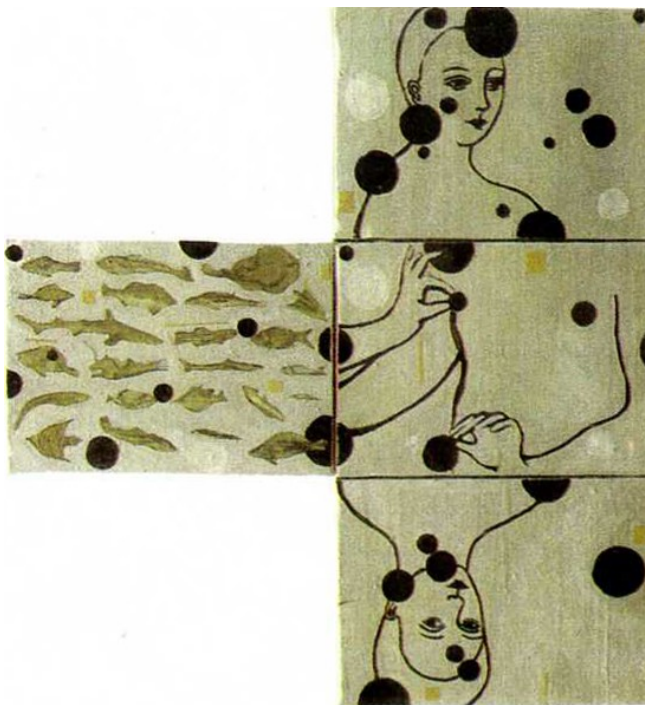
⁷³⁸ *Ib.*

⁷³⁹ José Manuel Costa: «Las Damas de Arco», *Blanco y Negro*, Madrid, 12 de febrero de 1989, p. 63.

⁷⁴⁰ No hemos podido conseguir imágenes de calidad de estas obras, ni siquiera la artista nos las ha podido facilitar. Tampoco se hizo catálogo de la muestra.

Dama de Liechtenstein⁷⁴¹, y de Isabel D'Este, ambos pintados por Leonardo da Vinci, además de otras referencias de tipo paisajístico del Renacimiento italiano⁷⁴². Ángeles San José elige esas imágenes por su impacto visual, que les da capacidad de funcionar como iconos o palabras. Intenta convertir su carácter enigmático y estático en «una suerte de apariciones o recuerdos difusos»⁷⁴³. La pintora confesó, en relación a la selección de estas imágenes:

El Renacimiento es la época que más me interesa. Me sorprende, sobre todo, el diferente sentido del tiempo. Puede gustarme igualmente un cuadro de Pissanello y uno de Guston, pero detrás de cada cuadro hay un hombre totalmente distinto. A mi me interesa, me llama la atención muchísimo más el hombre renacentista⁷⁴⁴.



Ángeles San José, *Acuarium*, 1987, mixta sobre tela, 48 x 44 cms.

Es una lenguaje que trata «sobre la interpretación de la existencia, del ser y de la inexistencia, la nada. El yo del artista disuelto»⁷⁴⁵, de la misma manera que se disuelve la imagen en el fondo de estas obras, convirtiendo el cuadro -con planteamientos posmodernos- en un juego de apariencias, que convierte la superficie del lienzo en un espejo, siguiendo un enfoque contemporáneo irónico y ambiguo. Con una técnica sumamente delicada, evocando a Rothko en su misticismo, encuentra la fórmula para «conciliar el

⁷⁴¹ Todas las obras de esta muestra estaban sin titular, según confesiones de la artista: «Deliberadamente todas eran sin título, aunque a modo de identificación subtitulamos con la imagen original y el artista, así, por ejemplo, *Ginebra de Vinci*, *Venus de Cranach* o *Cabeza de Pissanello*». Declaraciones de Ángeles San José en entrevista con Ana Díaz, Madrid, 24 de noviembre de 2009.

⁷⁴² Francisco Calvo Serraller: «Transparencias y opacidades», *El País/Artes*, Madrid, 4 de febrero de 1989, p. 6.

⁷⁴³ Declaraciones de Ángeles San José en entrevista con Ana Díaz, Madrid, 24 de noviembre de 2009.

⁷⁴⁴ José Méndez: «Quinientos años de sabiduría. Ángeles San José», *Elle*, Madrid, no. 32, mayo de 1989, p. 33.

⁷⁴⁵ José Manuel Costa: «Del ser y la nada», *ABC de las Artes*, Madrid, 2 de febrero de 1989, p. 15.

distanciamiento y la neutralización objetiva de la imagen como imagen: se apropia de los iconos históricos, y los distorsiona pintando encima y dejándolos entrever como si fuera una “revelación incompleta”»⁷⁴⁶.

Dice Miguel Fernández-Cid, al comentar la obra de Ángeles San José: «Puede pensarse que ese alejamiento supone una alusión al tiempo histórico transcurrido»⁷⁴⁷; no es el caso, es un enfoque posmoderno, un juego irónico y ambiguo, juega con la apariencia del cuadro y lo que esa apariencia pone en funcionamiento⁷⁴⁸.

Respecto a sus intenciones con esta serie de trabajos, Ángeles San José declaró en su momento:

No trato, en sentido estricto, de hacer una obra nueva. Es frecuente que titule mis cuadros como la obra original. A mi lo que me interesa es observar desde otra perspectiva; es en este sentido una revisión de la obra antigua, una añoranza de la antigua sabiduría. Estoy bastante de acuerdo con Doukoupil cuando afirma que los pintores actuales sabemos tanto como Rubens podía haber sabido si hubiera llegado a los 500 años, pero pintamos como Rafael lo hacía hacia los ocho⁷⁴⁹.

La línea de trabajo que exhibió en Antonio Machón será la que mantendrá Ángeles San José en el paso de década. A lo largo de los noventa proseguirá su investigación hasta volver, de nuevo, al campo de la abstracción.

⁷⁴⁶ Francisco Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁴⁷ Miguel Fernández-Cid, *op. cit.*, p. V.

⁷⁴⁸ *Ib.*

⁷⁴⁹ José Méndez: «Quinientos años de sabiduría. María Ángeles San José», *Elle*, Madrid, mayo de 1989, no. 32, p. 33.



Lám. no. 23, Ángeles San José, *Cascada*, (díptico), 1990, barniz y grafito sobre flixelina, 240 x 360 cms.

*...Entender el arte como una forma de convencer.
Dejar que el árbol te pinte a ti, y no a la inversa.
(...) El arte es la salvación, que nos permite
reconciliar la abstracción y la concreción;
el entendimiento y el sentimiento, lo claro y lo oscuro.*
DARYA VON BERNER

Darya Von Berner inicia su camino en el mundo del arte madrileño a mediados de la década, y lo hace -hecho curioso dado el entorno- dentro de una tradición absolutamente realista.

Sin embargo, hay que constatar que es un enfoque del realismo muy personal, ya que, Darya Von Berner, estaba interesada en investigar en otros discursos para integrarlos en el suyo. La artista aseguraba que, pese a sus reminiscencias clasicistas, todo lo contemporáneo le interesaba. En su momento declaró:

... Incluso algunos artistas de hoy me apasionan por su vigor y sinceridad⁷⁵⁰.

Por ese motivo pasó por el taller de Antonio López, pintor de un influjo notable en su obra, y por otros -diametralmente opuestos en discurso- como el de Navarro Baldeweg o Darío Villalba. Además, Darya Von Berner manifestó su admiración por Beuys, Yves Klein y Malevich⁷⁵¹. Su meta nunca fue el realismo en sí, más bien tomó esta vía como camino para descubrir nuevas posibilidades. Dejó clara su vocación experimental al decir:

Soy una artista que vincula su creación plástica a los procesos de investigación⁷⁵².

La pintora quiere encontrar la transcendencia de la realidad guiada por «su particular sistema de oposiciones, es decir, la apariencia naturalista y un pensamiento más radical»⁷⁵³.

En principio, buscó esas posibilidades a través del uso de distintos soportes y formatos. En cuanto a los soportes, utilizó el cartón de embalar, tablillas pequeñas propias para iconos, lienzo casi en bruto; en los formatos, además de utilizar formas de abanico, se centró en aquellos que son habituales en el Minimalismo: trapecio, círculo y triángulo, investigando en las posibilidades de aplicación a su poética personal, permitiéndose introducir, en un contexto iconográfico realista, formas geométricas y jugar con materiales propios del *povera*.

⁷⁵⁰ Carlos García-Osuna: «Novísimas de la pintura», *Ya*, no. 358, 14 de febrero de 1988, p. 13.

⁷⁵¹ X. Antón Castro: «De la pintura y de la naturaleza...», *I Becas de Creación Artística Banesto*, Recinto Ferial de la Casa de Campo-IFEMA, Madrid, 8-13 de febrero de 1990, p. 149.

⁷⁵² Patricia Delmar: «Darya von Berner», *El Independiente*, Madrid, 12 de junio de 1990, p. 38.

⁷⁵³ X. Antón Castro: «De la pintura y de la naturaleza...», *I Becas de Creación Artística Banesto*, Recinto Ferial de la Casa de Campo-IFEMA, Madrid, 8-13 de febrero de 1990, p. 148.

Por otro lado, tenemos -de nuevo- el paisaje como tema preferido, tanto en versión urbana como rural. Trabajaba normalmente en series; así las hay de paisajes extremeños, madrileños o italianos. Progresivamente, fue introduciendo temas nuevos, como son los interiores vacíos o con bodegones o figuras.

Realmente, es a partir del año 1986, cuando Darya Von Berner comienza a tener en sus obras un lenguaje personal, como lo demuestra la pieza *Sin Título* (1987) o la que presenta en la *Muestra de Arte Joven* de 1987: *Olimpia*.

Hacia el año 1988, el paisaje sigue teniendo un lugar especial en su obra, aunque también introduce ya interiores, entre los que Juan Manuel Bonet destaca la serie *Virgenes*⁷⁵⁴. En sus paisajes se suman las sensaciones, llenas de luz y color. «Reinventa lo clásico para acercarlo a lo cotidiano»⁷⁵⁵, aportando elementos metafísicos, constructivistas, simbolistas y geométricos.



Darya Von Berner, *Sin título*, 1987, óleo sobre tela, 96'50 x 323 cms.

Continúa, también, con la característica crucial en su obra que supone la investigación que hace sobre los soportes, de carácter conceptual. Utiliza soportes propios del discurso informalista -cartones de embalaje, carteles arrancados de vallas publicitarias, maderas- aplicándolos a imágenes de aires realistas⁷⁵⁶. Quiere romper «la ilusión del plano ideal que se asimila a la superficie pictórica»⁷⁵⁷ y poner de manifiesto el carácter objetual del cuadro.

La artista «busca un geometrismo de nuevo cuño, “pintar” fuera del soporte retocando las esquinas, desequilibrando las simetrías»⁷⁵⁸. La ruptura del soporte o su irregularidad – según X. Antón Castro- es un intento, por parte de Darya Von Berner, de «reafirmar el vacío imaginado o como sugerir una continuidad inacabada»⁷⁵⁹.

En este mismo año de 1988, aprovechando la obtención de la Beca de Banesto, cambia su residencia a París, donde permanecerá hasta el año 1990. No obstante, continuará con su actividad dentro del mercado artístico de nuestro país.

Durante este periodo parisino, Von Berner acentuará el carácter sombrío y literario de su obra, pero seguirá manteniendo el factor que la hace más personal: su concepto de la pintura como «de imbricación de

⁷⁵⁴ Juan Manuel Bonet: *Darya Von Berner*, Galería Décaro, Madrid, marzo de 1988, sin página.

⁷⁵⁵ Fernando Huici: «Las costuras de lo real», *El País/Artes*, Madrid, 12 de marzo de 1988, p. 7.

⁷⁵⁶ Gloria Collado: «El mañana es hoy», *Lápiz*, Madrid, no. 39, febrero de 1987, p. 55.

⁷⁵⁷ Fernando Huici, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁵⁸ Carlos García-Osuna: «Darya von Berner», *Ya*, Madrid, 19 de marzo de 1988, p. 41.

⁷⁵⁹ X. Antón Castro, *op. cit.*, p. 147.

informalismo y realismo (...) subyugante»⁷⁶⁰. En París, la obra se depura, deslizándose hacia campos ascéticos. Las imágenes buscan la «conciliación entre el contenido y el no contenido (...) entre la naturaleza objetiva y la territorialidad experimental de la materia que ejemplifica el pensamiento como un acto sensible, espiritual. (...) Visión panteísta que busca la unión de su espíritu con la Naturaleza, intención mística que la liga a Malevich»⁷⁶¹.

Las obras que muestra, en el año 1990, en la galería madrileña Miguel Marcos, están dentro de esta poética, drásticamente ascética. La imagen está depurada «hasta llegar a lo sublime»⁷⁶², pasando del realismo inicial luminoso a una pintura más fría, dura, donde se conjugan abstracción y figuración⁷⁶³, materia y espíritu, lógica y magia. El camino emprendido va hacia una poética que logre hacer confluir equilibradamente los opuestos: razón/sentimiento, absoluto/relativo, un fragmento de paisaje y una superficie abstracta⁷⁶⁴.

Los trabajos se deslizan hacia un blanco casi místico, donde aún perduran las huellas del paisaje, las referencias literarias, como en el caso de *San Sebastián aux bois*, *Sainte Olivia aux bois*, o *XV de Mars*, todas del año 1989⁷⁶⁵. Con un tono melancólico y sereno construye un mundo de soledad. Los encuadres en blanco de estas obras son más relevantes que el tema mismo, porque representan la realidad como fragmento, una visión forzada, como la imagen que se ve al mirar por una mirilla, mirada furtiva que pretende descubrir una realidad sin coberturas, una realidad desnuda⁷⁶⁶. Con sus pinturas, esta artista cuenta cómo desearía ver el mundo, convirtiéndolas en revelación que ilumina la mirada. En cuanto a los soportes, su ruptura o irregularidad es un intento de «reafirmar el vacío imaginado o como sugerir una continuidad inacabada»⁷⁶⁷.

En definitiva, lo que Darya Von Berner nos cuenta, a través de su última exposición de la década de los ochenta, es que ha llegado a una poética que surge de «una actitud contemplativa de la naturaleza, de una reflexión sobre el espacio que habita»⁷⁶⁸, y



Darya Von Berner, *Olimpia*, 1987, pintura al óleo sobre tela, 205 x 96 cms.

⁷⁶⁰ Tomás Paredes: «Cuatro artistas en la Galería Miguel Marcos», *El Punto de las Artes*, Madrid, 29 de septiembre-5 de octubre de 1989, p. 4.

⁷⁶¹ X. Antón Castro, *op. cit.*, pp. 148-149.

⁷⁶² Adolfo Castaño: «Disciplina de la imagen», *ABC*, Madrid, 14 de junio de 1990, p. 144.

⁷⁶³ Tomás Paredes: «Darya von Berner, desde un jardín umbrío», *El Punto de las Artes*, Madrid, 8-14 de junio de 1990, p. 5.

⁷⁶⁴ Fernando Huici: «Lo uno y lo otro», *El País*, Madrid, 16 de junio de 1990, p. 15.

⁷⁶⁵ Francisco Calvo Serraller: «Imágenes en blanco», *Darya von Berner*, Galería Miguel Marcos, Madrid, 1990, sin página.

⁷⁶⁶ *Ib.*

⁷⁶⁷ X. Antón Castro: «De la pintura y de la naturaleza», *I Becas Creación Artística Banesto*, Recinto Ferial de la Casa de Campo-IFEMA, Madrid, 1990, p. 147.

⁷⁶⁸ *Id.*, p. 148.

que busca la soledad y el vacío, actitud mística que la une a Malevich⁷⁶⁹. Más que de una pintura realista, podemos hablar de una obra que trata de los vestigios del realismo, de sus ruinas, incorporados a planteamientos abstractos. Daría Von Berner logra, en el final de la década, «un estilo propio, cada vez más despojado, más distante, más ensimismado en su pulcritud»⁷⁷⁰.



Darya Von Berner, *Virgen I*, 1988, pintura al óleo sobre tela y plexiglass, 60 x 26 cms.

A lo largo de los noventa, se alejará de la pintura para ocuparse en las instalaciones u obras *in situ*, de carácter efímero y con vocación político-social y reivindicativa, centrados en la denuncia ecológica, en un intento de traspasar la frontera de la individualidad y de la técnica.

⁷⁶⁹ X. Antón Castro: «De la pintura y de la naturaleza», *I Becas Creación Artística Banesto*, Recinto Ferial de la Casa de Campo-IFEMA, Madrid, 1990, p. 149.

⁷⁷⁰ Tomás Paredes, *op. cit.*, p. 5.



Lám. no. 24, Darya Von Berner, *Sainte Olivia aux bois*, 1990, técnica mixta sobre tela, 70 x 190 cms

LA GEOMETRÍA POÉTICA

Felicidad Moreno y Soledad Sevilla representan una excepción dentro del panorama femenino en el que nos movemos. Las dos ejercitan una pintura marcada por la geometría, en la que ésta llega a ser esencial. Es una geometría caliente, donde lo subjetivo surge conformando una obra repleta de poesía y espiritualidad, cercana a Malevich y Mondrian en su misticismo.

Siguiendo la idea de que la organización lo es todo y sin ella no hay arte, usaron la geometría como base de su trabajo. Pero en la utilización que hacen de ella ya no está presente el espíritu de los primeros geométricos que intentaban hacer un mundo utópico que fuera ajeno a la naturaleza y, por tanto, a las emociones humanas. Muy al contrario, es una geometría que no lucha contra la emoción

Moreno lleva a cabo una abstracción geométrica rigurosa que, aunque es ajena a referencias naturalistas, mantiene la emoción en su forma de establecer las relaciones entre las formas geométricas. Muy influenciada por el arte óptico, en sus obras lo fundamental es el sentido del movimiento y la luz. Tanto es así, que la pintora prácticamente renunció al color, llegando incluso al blanco y negro. Sólo finalizada la década llegará a integrarlo en su trabajo. No obstante, el tratamiento que Moreno dio a sus obras las aleja de los enfoques objetivos, dejando ver la implicación emocional de la artista.

En el caso de Sevilla, nos encontramos también con la geometría como base de la obra pero, en esta ocasión, una geometría con orígenes en posiciones minimalistas, que da como fruto la cuadrícula o la red modular. El planteamiento del espacio difiere notablemente del de Moreno, nos recordaría más al concepto *all-over* pollockiano, pero sin su dramatismo emocional. Así mismo, hay una notable diferencia en cuanto a la utilización que Sevilla hace del color, consiguiendo atmósferas llenas de poesía, espacios de color que recuerdan a Matisse o al Rothko más luminoso. No obstante la utilización de una herramienta tan fría como pueden ser una cuadrícula, Sevilla consiguió en sus obras imágenes plenas de emoción, y lo hizo, según ella misma confesó, de manera intencionada, buscando la expresión a través de la composición, el color y la luz. Efectivamente, lo consiguió, logrando sacar adelante un trabajo que nos retrotrae al Expresionismo Abstracto más lírico. Contienen el mismo espíritu que posee una gran pintora minimalista: Agnes Martin, con sus combinaciones de redes seriales, ajenas a la frialdad y, por el contrario, llenas de sensibilidad y poesía, aunque no tuvieran, como en el caso de Sevilla, ciertas intenciones ligeramente figurativas.

Dos pintoras, en resumen, que lograron hacer una obra llena de personalidad y fuerza, comparable en su capacidad expresiva y espiritualidad, a pesar de partir de presupuestos alejados, a la del resto de las mujeres de las que se ocupa esta tesis.

Felicidad Moreno

*En el acto de pintar aparecen (...) luchas
de tensiones y emociones en las que el color y
la luz juegan un papel fundamental y crean
una corriente de energía que hace que pintar,
para mí, sea un ejercicio vital.*

FELICIDAD MORENO

Guillermo Pérez-Villalta dijo de su pintura que era «futurismo africano»⁷⁷¹.

Con una formación autodidacta, Felicidad Moreno consigue una trayectoria brillante durante el periodo que estamos viendo, apoyada en su participación en gran parte de las muestras organizadas por las instituciones, tanto del Ayuntamiento madrileño, como de ciertas comunidades autónomas y del Instituto de la Juventud.



Felicidad Moreno, *Sin título*, 1985, acrílico sobre tela, 175 x 280 cms.

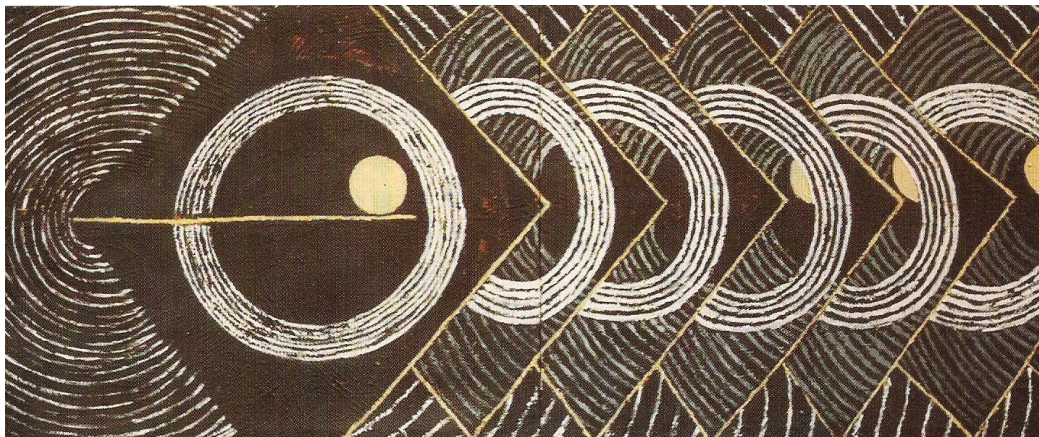
En los primeros momentos, en su obra aparecen personajes atravesados por una red de formas geométricas; son cuadros muy coloristas con una estructura geométrica que es ya muy poderosa, tanto, que desplazará poco a poco a la figura «dejando paso al desarrollo de formas como el círculo o la espiral»⁷⁷². Las líneas evolucionarán arrasando en el espacio del cuadro al color y a la figura, pasando a construir estructuras

⁷⁷¹ Pablo Jiménez: «Símbolos, signos y pasión en la pintura de Felicidad Moreno», *El Punto de las Artes*, Madrid, 13-19 de noviembre de 1987, p. 9.

⁷⁷² Felicidad Moreno, en entrevista con Ana Díaz, Madrid, 12 de abril de 2010.

fuertemente geometrizadas. El juego geométrico -presente desde sus inicios- será la esencia de su obra durante la década, una obra que, a partir del año 1984, incluirá lo circular, con su simbología de perfección, formando parte esencial de sus composiciones.

Es un periodo en el que a Felicidad Moreno le interesa mucho la obra de Picasso, Picabia y De Kooning. Hay, en su discurso pictórico, una combinación de la línea y el color, pero con un predominio claro de la primera, rasgo que mantendrá a lo largo de su evolución durante los años ochenta. La génesis de su pintura viene, no sólo de Picasso y el cubismo, sino que pasa por Kandinsky y el expresionismo alemán, a los que se suma la abstracción formal, además de las influencias de Gordillo y Sicilia.



Felicidad Moreno, *Sin título*, 1987, acrílico sobre tela, 140 x 350 cms.

A partir de un concepto de la geometría muy lírico, Felicidad Moreno comienza su desarrollo personal de la pintura. Descubrirá el valor expresivo del negro, y los estudios sobre el movimiento y la fuerza le conducirán a la exploración de la luz y el dinamismo en la imagen.

A partir de mediada la década, en el discurso de Felicidad Moreno se hacen patentes -de forma radical- los dos pilares que lo mantendrán, la luz y el movimiento:

Los temas que siempre me han preocupado y han definido mi trabajo son: la luz y el movimiento. El movimiento es el tiempo. Cada segundo presente ya es pasado. Todo está en continuo cambio... de ahí mi obsesión por el movimiento⁷⁷³.

En el año 1985, comienza a hacer cuadros muy matéricos, combinando diversos materiales, como arena, cuerdas o cartón, y dibujando las formas a mano alzada con un trazo indefinido, con la intención de que, tanto el color como las formas mismas, vibraran y dieran una sensación de movimiento⁷⁷⁴.

En el año 1987 hace su primera muestra individual en una galería, la madrileña Seiquer. Las obras que expone son arquitecturas imposibles, construidas a base de oponer contrarios. Dice Miguel Fernández-Cid de esta obra que es «la pintura como artificio consciente»⁷⁷⁵. Los cuadros son una reflexión sobre la materia y la forma y una defensa del proceso y de la composición. Es un trabajo lento que afirma la validez

⁷⁷³ *Ib.*

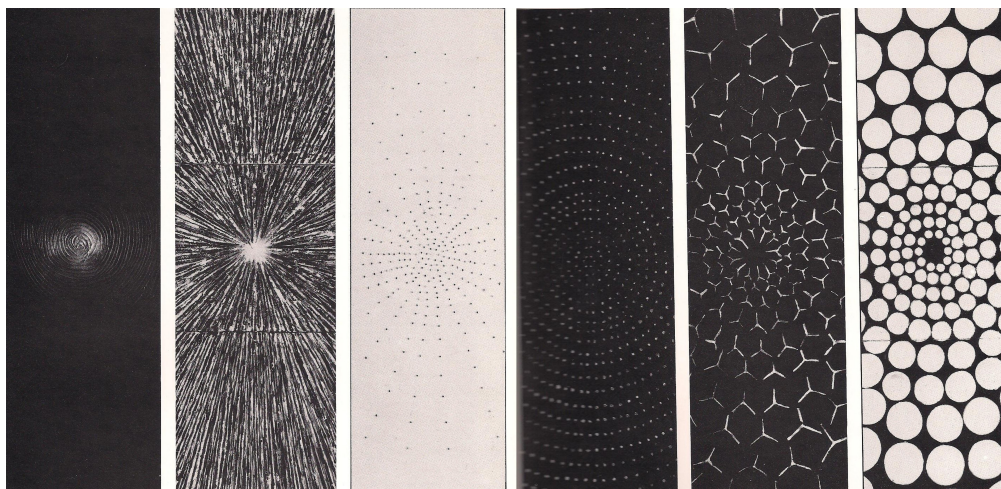
⁷⁷⁴ *Ib.*

⁷⁷⁵ Miguel Fernández-Cid: «Felicidad Moreno», *Felicidad Moreno*, Galería Seiquer, Madrid, noviembre de 1987, sin página.

del fragmento, que se convierte en la base de la construcción del cuadro. Una obra que, a pesar de la absoluta presencia de la geometría, no se somete a códigos matemáticos, y que incita a la meditación⁷⁷⁶. Pintura cósmica, visión obsesiva del mundo en la que lo simbólico funciona a través de espirales⁷⁷⁷.

Abundan en su trabajo los formatos grandes, de vocación horizontal. A pesar de la base claramente geométrica, Felicidad Moreno intenta romperla con una pincelada a la vez pasional y afirmativa. Las formas circulares, que utiliza en sus composiciones, sugieren el movimiento, pero no un movimiento acelerado, por la intención de la pintora de anularlo y transformarlo «en una vibración extraña»⁷⁷⁸, en un ritmo con connotaciones musicales, con un aire evocador y misterioso. Geometría lírica hecha con un sentido casi monocromo y donde los contrastes lumínicos adquieren una importancia crucial. Una pintura que impone rigor, limpieza visual y eficacia expresiva a unas obsesiones de espacios y temas geometrizarantes con unas texturas donde prima lo visual sobre lo táctil»⁷⁷⁹.

A partir del año 1988, inicia un periodo en el que las imágenes acentúan su carácter cinético, uniendo a la luz y el movimiento, la técnica del clarooscuro. En una entrevista, realizada en el citado año, la pintora declaraba que se enfrentaba al lienzo sin bocetos previos y que conseguía la textura «a fuerza de borrar constantemente»⁷⁸⁰. Esta forma de actuar daba a la obra un aspecto de tapiz. Su planteamiento de trabajo se centraba en un juego de oposiciones, buscando una sobriedad extrema en el color. Este ascetismo en el color, tenía una finalidad que Felicidad Moreno especificó, al declarar, en su momento:



Felicidad Moreno, *Sin título*, 1989, técnica mixta sobre tela, 6 módulos de 210 x 70 cms. cada uno.

Suelo dar poco color a mis pinturas para que no se pierda la idea estricta del cuadro⁷⁸¹.

La luz de estas obras -de grandes formatos cuadrados o verticales- se hace más patente, una luz fría y dura. A propósito de estos trabajos, escribe Horacio Fernández, que Felicidad Moreno pinta «formas

⁷⁷⁶ José Pérez-Guerra: «Felicidad Moreno: la razón y el idealismo», *Cinco Días*, Madrid, 17 de enero de 1987, p. 31.

⁷⁷⁷ Pablo Jiménez, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁷⁸ Miguel Fernández-Cid, *op. cit.*, sin página.

⁷⁷⁹ Santos Amestoy: «Carta abierta de otoño madrileño», *CYAN*, Madrid, diciembre de 1987, p.18.

⁷⁸⁰ Carlos García-Osuna: «Novísimas de la pintura», *Ya Dominical*, Madrid, 14 de febrero de 1988, no. 358, p. 15.

⁷⁸¹ *Ib.*

geométricas (...) sin el rigor del *plotter*»⁷⁸², y también sin la fría ejecución de la máquina: la energía impone energía. La obra es un lugar de estados emocionales, un sistema de signos de «naturaleza biodinámica»⁷⁸³, donde la materia se hace densa en grandes formatos trabajados con acrílico, todos ellos bautizados del mismo modo: sin título. Las imágenes que nos presenta la pintora carecen ya de expresividad metafórica, apenas tienen referencias emocionales o literarias, el movimiento se convierte en el centro de estos trabajos, y la lírica que emana de ellos quizá proceda de la poesía de la precisión abstracta del pensamiento científico⁷⁸⁴.

En el año 1989, esta preocupación por la luz la lleva a reducir el uso del color al blanco y negro, descubriendo «la autenticidad del negro, en una búsqueda del movimiento, de ilusión óptica»⁷⁸⁵.

Termina, pues, la década con una pintura cuyo factor esencial es la geometría, pero una geometría expresiva y emocionada o emocionante; son trabajos cargados de gran tensión emotiva. «Cada cuadro teoriza sobre la fuerza antepuesta entre el sujeto y el mundo. El proceso de interiorización se agudiza cada vez más en telas en las que el efecto lumínico del color es sustituido por el reflejo de la luz natural»⁷⁸⁶. Remolinos, torbellinos, picados que sugieren la velocidad, el movimiento vertiginoso y nos remiten a los futuristas italianos, o al Op-Art. La poética de Moreno, en el final de la década se refleja en unas obras que son «estados emocionales»⁷⁸⁷. Puede decirse que estas obras han alcanzado su principio vital, la razón de su existencia⁷⁸⁸.

El mundo de Felicidad Moreno, durante los años que abarca este trabajo, se define –así lo manifiesta Rafael Doctor Roncero⁷⁸⁹– como otro más de los mundos aislados que se dan en abundancia en este periodo, mundo trascendente y con una evolución de ascendente interiorización, que al final de la década ha alcanzado a producir una obra donde la lírica se expresa a través de la geometría más pura, sin referencias literarias, casi como un lenguaje científico.

Citando a Francisco Zapatero: «En último extremo se ha calificado a Einstein como el mejor poeta del siglo XX»⁷⁹⁰.

⁷⁸² Horacio Fernández: «Dejarse atrapar y después orientarse», *Felicidad Moreno*, Galería Seiquer, Madrid, 1989, sin página.

⁷⁸³ Francisco Zapatero: «Felicidad Moreno», *Crónica 3 de las Artes*, Madrid, diciembre de 1989, no. 3, p. 29.

⁷⁸⁴ *Ib.*

⁷⁸⁵ Rafael Doctor Roncero: «Personalísimo», *Felicidad Moreno*, Galería Seiquer, Madrid, 1989, sin página.

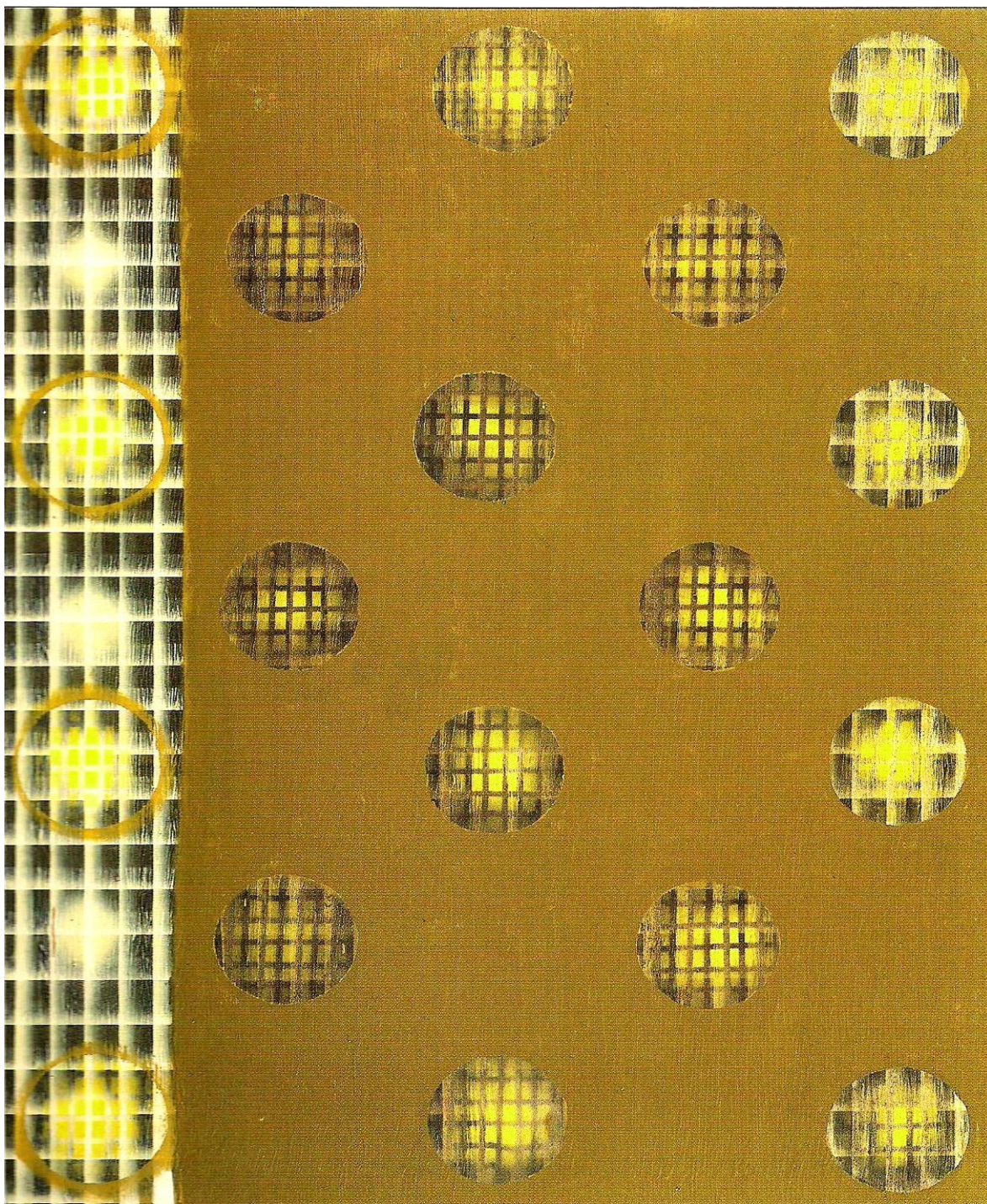
⁷⁸⁶ *Ib.*

⁷⁸⁷ Francisco Zapatero: «Felicidad Moreno», *Crónica 3 de las Artes*, Madrid, no. 3, 2 de diciembre de 1989, p. 29.

⁷⁸⁸ *Ib.*

⁷⁸⁹ Rafael Doctor Roncero: «Personalísimo», *Felicidad Moreno*, Galería Seiquer, Madrid, 1989, sin página.

⁷⁹⁰ Francisco Zapatero, *op. cit.*, p. 29.



Lám. no. 25, Felicidad Moreno, *Sin título*, 1990, técnica mixta sobre tela, 200 x 150 cms.

... Casi nunca pienso en obras anteriores cuando pinto, más bien creo que en esos momentos respondo a otros impulsos... son necesidades, son vivencias, hay algo ahí muy poco racional, muy visceral. Me acuerdo que José Guerrero decía que la pintura era como un río que salía desde muy adentro, a borbotones.

SOLEDAD SEVILLA

Soledad Sevilla es la pintora de nuestro grupo que más repercusión ha tenido en el arte español, no de los ochenta -donde tuvo una posición más discreta ya que no entraba en el lote de “lo joven”-, sino en los años anteriores, donde destacó entre las escasas mujeres que entonces había en el mundo del arte español. Y decimos pintora, porque, a pesar de su militancia próxima al minimalismo durante los setenta y sus investigaciones conceptuales y espaciales, Soledad Sevilla se ha declarado en muchas ocasiones pintora, manteniéndose a lo largo de su trayectoria en esa posición, en una actitud que, como dice Yolanda Romero, «hace gala de esta declaración política, con rebeldía y pasión»⁷⁹¹. Dos años antes del final de la década de los ochenta, Soledad Sevilla declaraba que se consideraba:

En principio, una pintora geométrica porque en ese estilo me inicié y he desarrollado la mayor parte de mi obra; pero actualmente el tema geométrico ya no es el centro de mis cuadros, ni la línea la protagonista de mis creaciones. Desde 1982 más o menos, me centro en un tema concreto y a partir de aquí desarrollo toda la obra; la geometría sigue siendo importante, pero no la protagonista⁷⁹².

Traslada su residencia de Barcelona a Madrid, en 1966, donde, entre los años 1969 y 1971 forma parte del mítico Seminario Generación Automática de Formas Plásticas⁷⁹³; de este Seminario surgirían varios grupos, entre ellos “Los Geométricos” y el llamado “Antes del Arte”, en el que participaría nuestra artista.

Sus principales referentes a nivel internacional son Frank Stella, Sol LeWitt y Mark Rothko, así como la abstracción geométrica en general. Además, Soledad Sevilla ha destacado en sus preferencias a Sempere, José María Yturralde, Elena Asins y Jordi Teixidor⁷⁹⁴.

Para entender la obra de los ochenta es necesario comenzar por las características que marcaron sus inicios, en los finales de los setenta. Inicia su trayectoria con una abstracción geométrica esencialmente constituida por tramas abstractas lineales, investigando sobre el uso de módulos y basada en el discurso minimalista, con relaciones con Piet Mondrian, Kasimir Malevich y el Expresionismo Abstracto. Las

⁷⁹¹ Yolanda Romero: texto preliminar para el catálogo *Soledad Sevilla. Transcurso de una obra*, Santa Fe, junio de 2008, p. 11.

⁷⁹² Ester Uriol: «Soledad Sevilla: pasión, pintura y toros», *Cinco Días*, Madrid, 13 de diciembre de 1988, p. 39.

⁷⁹³ De 1968 a 1973 tuvo lugar en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid el seminario *Generación Automática de Formas Plásticas*. Participaron: Eduardo Sempere, Eduardo Sanz, Elena Asins, José María Yturralde, José Luis Alexanco, Gerardo Delgado y Manuel Quejido, entre otros.

⁷⁹⁴ Carmen González Castro: «Soledad Sevilla, transcurso de una obra», *Soledad Sevilla. Transcurso de una obra*, Santa Fe, 2008, p. 148.

composiciones modulares repetitivas, tan típicas del minimalismo, están presentes en su trabajo, así como las referencias constructivistas; pero en el caso de Soledad Sevilla, matizadas siempre por el espíritu de Malevich y de los expresionistas americanos, lo que se plasma en una obra alejada por completo de la frialdad minimalista, plena de expresión y sublimidad, que nos acerca a terrenos transcendentales y poéticos. La propia artista declaró en este sentido:

Aunque he utilizado la línea, nunca ha sido para desarrollar un arte frío. En el fondo, lo que siempre he tratado de expresar, sobre todo en los últimos años, a partir de la aparición de un tema en mi trabajo, es un mundo emocional, incluso de presagios, aunque para hacerlo haya usado la línea⁷⁹⁵.

Es en este sentido que le interesa la obra de Stella, por el interés que este pintor tenía -también- por evidenciar la vibración especial que otorga a la obra el contacto directo de la mano del artista. Soledad Sevilla siempre enfocó su discurso desde la veta poética:

Creo que en mis instalaciones el aspecto poético siempre está presente (...) para mí es el motor. Siempre desaparece no es mi intención⁷⁹⁶.

A partir de su participación en Generación Automática de Formas Plásticas, su incorporación a la abstracción analítica se produce de una manera absolutamente personal, que puede incluso llevar al escándalo a los puristas, logrando unir a ella un asunto, un "alma". En el año 1989 Soledad Sevilla se declaraba «pretecnológica»⁷⁹⁷, expresando así un interés básico por el espíritu barroco que pretende traducir en real lo inefable, visualizar de manera pretecnológica lo efímero. Esta intención está ya presente en *Las Meninas* y en *La Alhambra* (1986)⁷⁹⁸. Otra de sus características es la serialidad, que justifica en la necesidad de ahondar en las ideas en varias imágenes para conseguir decir todo lo que quiere⁷⁹⁹.

Desde los inicios de los ochenta, hay dos vertientes en la obra de Soledad Sevilla: la pintura y el papel o lienzo, situados en el suelo o en la pared. Los trabajos de esta década permanecen ligados a los anteriores y posteriores, porque si algo caracteriza al discurso de Soledad Sevilla es su coherencia. La artista es de los que piensan que toda la vida se pinta el mismo cuadro, aunque con medios diferentes⁸⁰⁰.

Comienza los ochenta viviendo, los tres primeros años de la década, en Boston (Massachusetts), a donde se traslada para disfrutar de una Beca del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para la Cooperación Cultural y Educativa. La beca fue ampliada para la realización de estudios en la Universidad de Harvard, en la misma ciudad. Esta estancia será importante para Soledad Sevilla, pues, además de iniciar la indagación sobre sí misma -insertándose así en la corriente neoexpresionista coetánea- es ahí donde conoce en directo una obra que influirá en su discurso -sobre todo en estos primeros años de los ochenta- la del norteamericano Frank Stella, al que confesó su admiración⁸⁰¹, y donde realiza su serie de dibujos *Belmont* (1981). Antes, en 1980, trabaja en unas series sobre papel, *Keiko* y *Stella* y, en 1982, en dos proyectos sobre el

⁷⁹⁵ Soledad Sevilla: *Memoria. Soledad Sevilla. 1975-1995*, traducción de Brian Hughes, Ángel Pérez y Jeff Humm, Palacio de Velázquez, Madrid: Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1995, pp. 2-5.

⁷⁹⁶ Yolanda Romero: «Una conversación con Soledad Sevilla», *Soledad Sevilla. El Espacio y el Recinto*, Valencia, 2001, p. 21.

⁷⁹⁷ Fernando Samaniego: «En un centro de cálculo», *El País/Artes*, 7 de enero de 1989. «Me considero pretecnológica, aunque pienso que es un camino a retomar, y vendrán otras generaciones de artistas que vuelvan a interesarse por el ordenador», p. 8. Y Enrique Andrés Ruiz: «Soledad Sevilla: Recortes y galleos», *CYAN*, Madrid, 1989, no. 13, p. 37.

⁷⁹⁸ Enrique Andrés Ruiz: «Soledad Sevilla: Recortes y galleos», *CYAN*, Madrid, 1989, no. 13, p. 37.

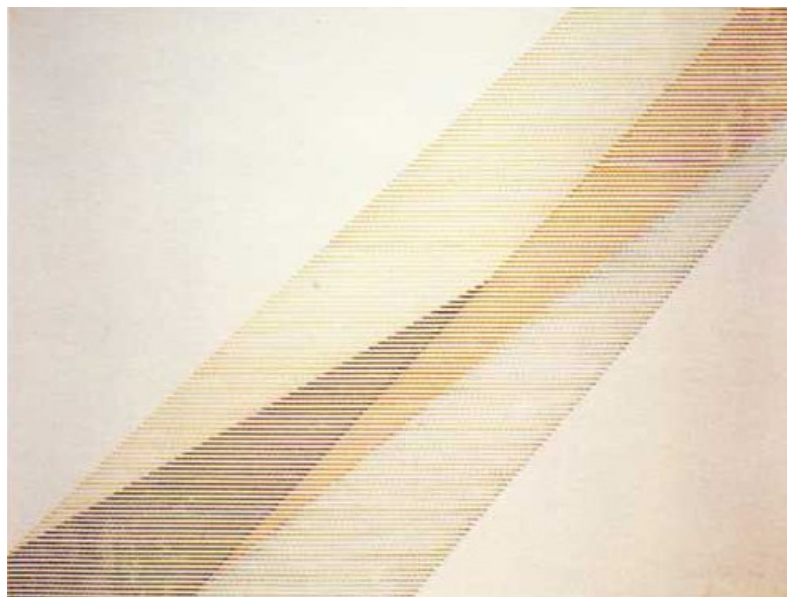
⁷⁹⁹ Kevin Power: «Una conversación con Soledad Sevilla», *Memoria. Soledad Sevilla. 1975-1995*, Madrid, 1995, p. 106. Y Yolanda Romero, *op. cit.*, pp. 15-17.

⁸⁰⁰ Carmen González Castro, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁰¹ *Id.*, p. 22.

suelo: *M. I. T. Line* y *Seven Days of Solitude*, de los que sólo se llevaría a cabo el primero. Son obras fruto del proceso de indagación en sí misma que Soledad Sevilla inició en Boston. Este proceso la llevará a introducir en sus trabajo referencias a la historia del arte español en dos series que marcarán toda la década: *Las Meninas* y *Alhambras*, ambas generadas durante su estancia bostoniana⁸⁰². El elegir al cuadro de Velázquez se debe al interés que tenía por la historia del arte español reflejado en el Museo del Prado y, por otro lado, el tema granadino tiene su base en la fascinación que Soledad Sevilla siempre ha sentido por Granada, donde residió una temporada, a principios de los ochenta, en la Fundación Rodríguez-Acosta. En relación a esto Soledad Sevilla declaraba, ya en el año 1990:

En realidad mi interés por todo esto (la tradición española) comenzó cuando estaba en EE.UU. Anteriormente mi obra se basó únicamente en la abstracción pura, en el movimiento de las líneas dentro de los planos y en nada más. Sin duda el contacto con una cultura diferente me hizo meditar sobre la mía propia y creo que de esa confrontación surgió un reforzamiento de lo autóctono⁸⁰³.



Soledad Sevilla, dibujo de la serie *Keiko*, 1980, tinta sobre papel, 76'50 x 102 cms.

Como algunos han puntualizado, la obra de Soledad Sevilla no es inmediatamente identificable como posmoderna o, en nuestro caso, como transconceptual, al no hacer un uso explícito de la figuración⁸⁰⁴. No obstante, es evidente en la obra su ligazón a discursos transcendentales, basados en lo subjetivo, en la pasión, el sentimiento y lo sublime. La propia artista lo ha manifestado en numerosas ocasiones, declarando que tiene «un sentido muy religioso de (su) trabajo, muy místico, (cree) que tiene que existir esa comunión, esa conexión con lo trascendente, con lo sublime...»⁸⁰⁵.

Sevilla construye, pues, su lenguaje plástico bajo la influencia de dos discursos que pueden ser considerados opuestos: el Expresionismo Abstracto y el Minimalismo. A lo largo de su trabajo la polaridad entre la geometría y la lírica va a mantenerse como una constante. La obra girará con mucha frecuencia

⁸⁰² *Id.*, p. 28.

⁸⁰³ Dan Cameron: «Soledad Sevilla: entrevista», *Toda la torre. Soledad Sevilla*, La Algaba (Sevilla): Torre de los Guzmanes, 1990, p. 7.

⁸⁰⁴ Carmen González Castro, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁰⁵ Yolanda Romero: «Una conversación con Soledad Sevilla», *Soledad Sevilla. El Espacio y el Recinto*, Valencia, 2001, p. 33.

alrededor de dualidades expresivas como materialidad-inmaterialidad, día-noche, razón-experiencia, plano-profundo, orden-caos.

Las preocupaciones centrales de esta creadora son la luz y el tiempo, llegando en su investigación hasta los límites de la pintura. Es evidente la influencia de los campos de color (*color field*) norteamericanos, y la deuda que tiene con el *celo albertino*, la trama o la celosía. Pero también sus tramas, que aparecen poco rigurosas, nos retrotraen a la abstracción geométrica óptica y, por tanto, a Sempere y a Soto. Intenta plasmar lo inmaterial del espacio fragmentado y crear una atmósfera que respira pintura.

Desde sus primeros trabajos de los ochenta, Soledad Sevilla ya planteaba sus intenciones de búsqueda de «una obra unitaria y armoniosa»⁸⁰⁶, para lo que hace uso de elementos uniformes como son los módulos. Su forma de construir la sitúa en el polo opuesto de los neoexpresionismos, pero no así el espíritu final que transmite la imagen; sumándose a esto el enfoque introspectivo del discurso de la pintora. Así mismo, se introduce en la posición posmoderna, haciendo uso de una mirada hacia la historia que reclama la tensión entre pasado y presente.

En estas pinturas de los ochenta hay dos recursos estructurales: el uso de una figuración extremadamente contenida bajo unas grandes líneas compositivas y el empleo de una cuadrícula o trama, que aparece por vez primera en la serie de dibujos *Belmont* (1981) y que utilizará durante diez años. Sobre la utilización de tramas, comentaba Soledad Sevilla en una entrevista:

De la trama me interesa el hecho de que se repite hasta el infinito. La puedes prolongar infinitamente. Pretendo que la atmósfera envuelva al espectador, y la trama me proporciona esa repetición envolvente, es como una presencia sutil que está ahí y a la vez no está⁸⁰⁷.

Con *Las Meninas*, realizadas entre los años 1981 y 1983, lleva su investigación hacia el espacio y la luz -como sucedería en *Alhambras*- y la utilización de una cuadrícula o trama «que actúa de manera parecida a como lo harían las pinceladas en un cuadro impresionista o las redes de pintura en uno de Jackson Pollock, imprimiendo una vibración sobre toda la superficie del cuadro mediante diversas superposiciones de esa estructura sobre sí misma»⁸⁰⁸. Busca con esto una profundidad en el sentido de Rothko. La idea central en este trabajo es la ruptura del espacio bidimensional del cuadro, buscando su expansión hacia el espacio real en el que se inserta la obra.

En cuanto a la serie *Alhambras*, realizadas entre los años 1984 y 1987, se centra en tres temas: la magia de las puertas, la magia de los reflejos y la magia de las sombras; todos transformados en espacio⁸⁰⁹. Hablando de esta serie, Soledad Sevilla comentaba:

Granada, con su Alhambra, es para mí el ideal estético de la expresión de la belleza de la forma, lleno de símbolos de exotismo sensual. En el trabajo que he desarrollado a lo largo de cuatro años, he intentado reflejar la huella que han dejado en mí los aspectos, tanto superficiales como profundos, de la arquitectura de la Alhambra. Formas visuales y estados de ánimo han constituido la materia prima que ha amalgamado la pintura que he ido produciendo en este periodo⁸¹⁰.

⁸⁰⁶ Soledad Sevilla: «Tramas y variaciones. Memoria. 1979-80», *Soledad Sevilla*, Galería Kreislser Dos, Madrid, 1981, sin página.

⁸⁰⁷ Kevin Power, *op. cit.*, p. 104.

Carmen González Castro, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁰⁸ Carmen González Castro, *op. cit.*, p. 29.

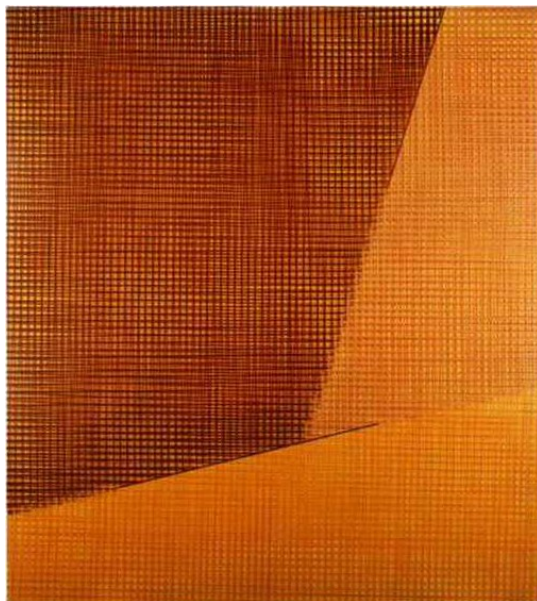
⁸⁰⁹ *Id.*, p. 32..

⁸¹⁰ Francisco Calvo Serraller: «Geometría Luminosa», *Soledad Sevilla. La Alhambra*, Galería Montenegro, Madrid, 1987, sin página.

La artista identifica los tres temas citados con tres espacios: el Cuarto Dorado, el Patio de los Arrayanes y el Patio de los Leones. En estos trabajos se plasman las preocupaciones de Soledad Sevilla en aquel periodo, preocupaciones que han persistido a lo largo de su trayectoria y pueden sintetizarse en la presencia de un mundo interior, simbolizado en las puertas del Cuarto Dorado; el reflejo y su doble, que se impone en el Patio de los Arrayanes y el diálogo entre luz y sombra, que sugiere el Patio de los Leones.

A propósito del tema de esta serie y a su posible intención referencial, Soledad Sevilla siempre dejó claras sus intenciones al declarar que no quería reflejar un arco, sino conseguir que la obra transmitiera el concepto de reflejo; que el espectador tuviera la sensación de penetración, de profundidad, de ser transportado a otro lugar⁸¹¹.

En relación a esta serie, dice Calvo Serraller: «es evidente que esta preocupación por violentar el plano como mera superficie se ha ido acentuando en la evolución última de Soledad Sevilla y que, tras su glosa pictórica de *Las Meninas*, ha llegado a su punto culminante en la serie que ahora presenta en torno a la Alhambra»⁸¹².



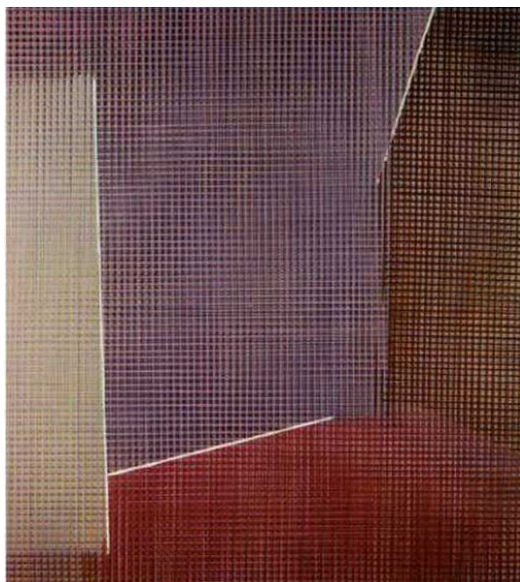
Soledad Sevilla, *Menina V*, 1983, pintura acrílica sobre tela, 220 x 200 cms.

En el año 1987 realiza la instalación *Fons et origo*, inspirada, también, en la Alhambra, y donde también está presente la trama. En ella reconstruye el ambiente mágico e irreal del espacio granadino a través del agua y del reflejo. No es su primera instalación, ya que, en el año 1984, había hecho *El poder de la tarde* y, en 1986, *Leche y Sangre*, ambas en la Galería Montenegro. En estas instalaciones se introducían ya citas literales a la naturaleza, en línea con su intención de dar vibración emocional a una obra donde la razón y la lógica parecen imperar.

⁸¹¹ Dan Cameron, *op. cit.*, p. 9.

⁸¹² Francisco Calvo Serraller, *op. cit.*, sin página.

Los dos últimos años de la década los ocupa Soledad Sevilla trabajando en una serie sobre los toros, que terminará en el año 1991, y que marcará un punto importante en su trayectoria, ya que, a partir de esta serie, dará un giro que la llevará, en su búsqueda de dar a la pintura un tema o “alma”, a la eliminación de la trama y a una aproximación a lenguajes más informalistas. Presenta parte de estas obras en su última exposición madrileña de los ochenta, en el año 1988, en Soledad Lorenzo, bajo el título general de *Los Toros: Burladeros y capotes*. Así explicaba Soledad Sevilla la elección de este tema:



Soledad Sevilla, *Menina IX*, 1983, pintura acrílica sobre tela, 220 x 200 cms.

Hay un mundo en el que la razón surge de la experiencia, y otro diferente en el que se actúa de manera que el reconocimiento se halla por encima de la comprensión. A este mundo no se le puede buscar la lógica. No la tiene. En él, el presagio, la improvisación, la magia y la sabiduría, parecen imponerse por encima del método. Sólo bajo unas condiciones semejantes los objetos dejan de ser mudos y despiertan en mí la necesidad de la creación.(...). Estas características esenciales en el universo taurino son las que han logrado seducirme, aportándome la tensión necesaria para enfrentarme con capotes, muletas y demás aperos del arte de torear. Bajo este influjo ha transcurrido el tiempo en el que se desarrolla el trabajo de esta exposición, que titulo Proceso, en la que intento mostrar todo este discurrir entre las primeras impresiones y el resultado final⁸¹³.

En estas obras de finales de década -como *Con luces de pedernal* (1988), *Tu recuerdo es como el río* (1988) o *Le dijeron al amargo* (1988) - «las propiedades físicas y metafóricas de la luz son esenciales (...). Su lenguaje visual se basa en la estética de la abstracción geométrica y el tema de su obra es la sensación de transcendencia estimulada por la luz y su dimensión espacial»⁸¹⁴. Así se refleja en la citada pieza *Tu recuerdo es como el río*, donde aún están presentes *Las Alhambras* y *Las Meninas*. Son un avance hacia lo figurativo, en el sentido de que Soledad Sevilla busca dar a sus tramas una mayor profundidad, sumando a su habitual tratamiento de la luz «ciertas sugerencias figurativas»⁸¹⁵. Sevilla huye de la referencia figurativa como tal

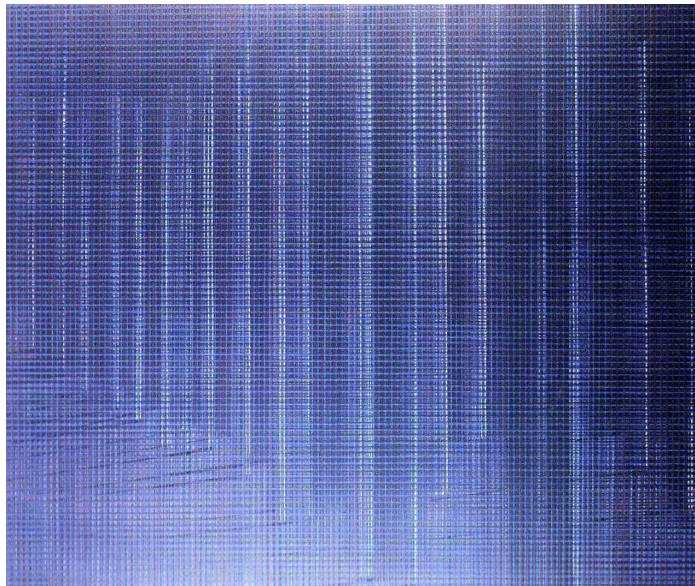
⁸¹³ José Luis Panero y Soledad Sevilla: «Proceso», *Soledad Sevilla*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991, sin página.

⁸¹⁴ Lucinda Barnes: «Moment and Memory», *Imágenes Líricas. New Spanish Visions*, Los Ángeles, California 1990, p. 28.

⁸¹⁵ Francisco Calvo Serraller: «Enredada en su propia red», *El País/Artes*, Madrid, 17 de diciembre de 1988, p. 6.

-busca un “alma”- y por eso, al poner título a estas obras, evitó usar términos taurinos, eligiendo letras de cantes de Camarón de la Isla:

Pensaba que los términos taurinos (...) podrían contribuir a una figuración que, en líneas generales, trato de evitar, aunque a veces esté inevitablemente presente⁸¹⁶.



Soledad Sevilla, *Legado que hace leves a los montes*, de la serie *Alhambras*, 1986, acrílico sobre lienzo, 186 x 220 cms.

A partir de ahí, Soledad Sevilla inicia una vía nueva, que la conducirá al abandono de la cuadrícula, de la seguridad de la estructura y a renunciar a la organización racional de la visión, hasta llegar a *Atropellar la razón* (1991), donde consigue lo que buscaba: una presencia leve de la figuración y el predominio «de grandes vacíos que rompen la conexión con la realidad perceptible y se llenan con la presencia del espectador»⁸¹⁷. En los noventa, sin olvidar su visión apasionada del arte⁸¹⁸, caminará hacia un acentuado protagonismo del vacío en su obra, una mayor confluencia de lo geométrico y lo orgánico -que ya estaba presente en sus instalaciones *El poder de la tarde* y *Leche y sangre*- y un incremento del énfasis en que la obra sea un paisaje interior, buscando trascender los límites habituales de la pintura «en un momento en el que el sentimiento de continuidad con la propuesta existencialista del Expresionismo Abstracto, y la experiencia personal y artística en torno a la poética de la desaparición y la ruina»⁸¹⁹ coinciden en su trayectoria personal. Por tanto, Soledad Sevilla, se encuentra, en el final de la década de los ochenta, justo en la senda opuesta a los nuevas corrientes frías, como ella misma reconoció:

Y sin embargo, mi estilo no corresponde con esta tranquilidad actual; yo estoy en una etapa más visceral⁸²⁰.

⁸¹⁶ Fernando Samaniego: «Geometrías del toreo», *El País/Artes*, Madrid, 7 de enero de 1989, p. 8.

⁸¹⁷ Carmen González Castro, *op. cit.*, p. 57.

⁸¹⁸ Miguel Fernández-Cid: «Diálogo y pintura», *IX Salón de los XVI*, Centro Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1989, p. 136.

⁸¹⁹ Carmen González Castro, *op. cit.*, p. 56.

⁸²⁰ Ester Uriol: «Soledad Sevilla: pasión, pintura y toros», *Cinco Días*, Madrid, 13 de diciembre de 1988, p. 39.



Lám. no. 26, Soledad Sevilla, *Tu recuerdo es como el río*, serie *Los Toros*, 1988, acrílico sobre tela, 220 x 186 cms.

LO SOCIAL A TRAVÉS DE LO AUTOBIOGRÁFICO

De nuevo tenemos a dos pintoras que constituyen una excepción. La obra de Chiti Ayuso y Patricia Gadea se caracteriza, por un lado, por hundir sus raíces en el mundo del cómic y su relación con el *graffiti*; por el otro -no menos importante- por el contenido social de sus obras.

A lo largo de los años ochenta, el *graffiti* se extendió de forma rápida en los entornos urbanos españoles, entre ellos, el de Madrid. A pesar de que en los inicios de la década el *graffiti* neoyorquino pasaba serios momentos de crisis, en nuestro contexto adquirió tanta importancia que su influjo llegó al mundo del arte. A ello contribuiría, de forma radical, el hecho de que en la ciudad de Nueva York, en la que se originó y desarrolló, el *graffiti* fuera recogido y promocionado comercialmente a nivel mundial por las galerías más importantes. Ejemplos paradigmáticos son Haring y Basquiat; la obra del primero se pudo contemplar en el año 1983 en la muestra *Tendencias en Nueva York*, realizada en el Palacio de Velázquez madrileño. El influjo del *graffiti* sobre la pintura tradicional no sólo se extendió a su iconografía, sino que abarcó también el espíritu de crítica social que, en su fase más desarrollada, logró obtener.

En el caso concreto de Ayuso, aunque compartía con Gadea el interés por el *graffiti*, la obra tiene sus raíces más profundas en los expresionismos de entreguerras y el arte Pop, además de un marcado influjo del cómic en el dibujo. Le une al *graffiti*, sobre todo, la crítica social que emanan sus obras. Siguiendo, también, una de las corrientes neoexpresionistas, Ayuso se ocupó de plasmar en sus cuadros la vida de los jóvenes de su generación y los espacios en que se desarrollaba: bares, conciertos... En este sentido podemos decir que fue una cronista crítica de su tiempo y de su entorno más próximo, una etapa que supuso para la sociedad española un profundo cambio, tanto político como económico y que trajo consigo factores positivos y negativos.

Gadea, mantiene este interés por lo social, pero desde una óptica más general, podríamos decir que más universal: la obra que realizó en estos años supone una acerada crítica de la cultura occidental. Bebe descaradamente del *graffiti* neoyorquino, no sólo por el uso de lo caricaturesco, de los personajes de cómic o de la imagerie de los dibujos animados, sino porque la factura de sus trabajos remite, en muchas ocasiones, a los *Throw Ups*, (*Vomitados*)⁸²¹, de los *graffiteros*. Ese descuido y suciedad en la ejecución también nos llevan a

⁸²¹Este término se usaba en principio para describir aquellos *graffitis* que eran pobres en diseño y ejecución. Más tarde se utilizó para denominar los *graffitis* realizados con descuido, porque en su realización lo importante era la rapidez.

la conclusión de que Gadea estuvo muy interesada en lo que se llamó *Bad Painting (Mala Pintura)*⁸²², lo que, por otra parte, es absolutamente coherente con la actitud crítica de su obra.

Con todo esto, más las influencias del Pop americano y del cómic autóctono, Gadea construyó *collages* pictóricos, logrando imágenes explosivas, de una ironía ácida y corrosiva.

Ambas pintoras juegan con lo subjetivo y buscan la expresión, pero a través de una iconografía próxima a la vida cotidiana y a su entorno cultural, persiguiendo no sólo lo autobiográfico, sino su relación con el contexto social cotidiano. Así, construyeron una obra que estableció lazos con la sociedad de su tiempo, criticándola pero también colaborando en su evolución.

⁸²²El término se acuñó en Nueva York, en el año 1978. Es una tendencia neoexpresionista que toma elementos del arte callejero (*graffiti*, carteles, plantillas...) como reacción a los discursos minimalista y conceptual, considerados como arte intelectual y serio, en definitiva, convencional.

Chiti Ayuso, junto a Patricia Gadea -con la que tuvo bastante relación personal y profesional- fue una de las escasas mujeres del arte español de los ochenta que se acercaron al mundo del *graffiti*⁸²³. Inicia su actividad en el contexto del mercado madrileño en el año 1983, gozando desde muy pronto del apoyo que representaba la participación en muestras institucionales.

Los trabajos de la primera mitad de la década son óleos que denotan el interés de la artista por la cocina pictórica y por una iconografía muy definida, que no intenta ocultar sus referencias, que van desde Munch a Picasso pasando por el *graffiti* y -de forma muy marcada- por el cómic. Chiti Ayuso confiesa, en relación a sus influencias durante los ochenta:

Me interesa la visión de los pintores progresistas; en ese sentido me interesó el expresionismo alemán, el Cubismo de Picasso, Goya y sus locuras, el cómic, el Pop americano, el *graffiti* y Keith Haring; pero no diría influencias⁸²⁴.

El dibujo tiene un papel muy importante, incluso, en algunos casos, está fuertemente remarcado por trazos gruesos, vigorosos y rápidos, pero sin dejar nunca el primer plano al color, construido con manchas vibrantes, que en las primeras obras casi se limita a rellenar el dibujo, como en *Conferencia desde Bombay* (1982), donde prima la línea. Por otro lado, la pincelada de estas primeras obras tiene un carácter gestual que no busca construir planos. Las obras que hace Chiti Ayuso, en estos primeros años de la década, ya integran un elemento ajeno a la plástica, pero que estará presente en su discurso de toda la década: la música. La pintora confiesa en relación a este tema:

En aquella época pintaba con música. La necesitaba, sin ella sentía el estudio vacío; necesitaba que el ritmo se metiera dentro del pincel. El estado de ánimo influye en qué música quieres oír, en qué colores eliges, qué tipo de pincelada, qué rapidez, qué composición. La música es una postura ante la vida, como la pintura⁸²⁵.

Volviendo al tratamiento del dibujo que Chiti Ayuso hacía en esta etapa, tiene la soltura de los apuntes, con claras raíces, como hemos comentado, en el cómic y el *graffiti*. Un dibujo muy adecuado para un

⁸²³ Un mundo que tampoco tenía excesivos representantes masculinos. El grupo estaba formado por José Maldonado, César Fernández Arias, Juan Ugalde, Pedro Rovira, Patricia Gadea y Chiti Ayuso.

⁸²⁴ Declaraciones de Chiti Ayuso en entrevista con Ana Díaz, Madrid, 24 de noviembre de 2009.

⁸²⁵ *Ib.*

tipo de iconografía centrada en la soledad y desamparo de los jóvenes frente al entorno urbano más duro: escenas de metro, parejas, visiones oblicuas y «erotismo duro y sensual»⁸²⁶. Así, tenemos el óleo, del año 1983, *Metro Callao*, donde la pincelada, en comparación con la obra del año anterior, ha evolucionado: ya construye planos.



Chiti Ayuso, *Conferencia desde Bombay*, 1982, técnica de óleo sobre tela, 162 x 130 cms.

como el tratamiento de la luz. Ante obras como *Noctámbulos entre rejas III* y *Noctámbulos entre rejas IV*, ambas del año 1985, su trabajo es relacionado con el expresionismo alemán de entreguerras -Munch, Kirchner o Ensor⁸²⁹- al que, entre otras cosas, está ligada por su marcado interés por la gran urbe y sus aspectos negativos⁸³⁰, de cara a la repercusión que tienen en la vida de sus habitantes, sobre todo en los jóvenes. Hay

No obstante, el discurso que Ayuso realizó hasta la mitad de la década suponía un tanteo en busca de un lenguaje personal y más maduro. De este periodo de su obra dijo Fernando Huici:

... El vigoroso sentido plástico que muchas obras dejaban adivinar y, en un terreno más específico, una interesante voluntad de diseño que equilibraba el aparente impulso casual de las pinceladas, y se prolongaba, a otro nivel, en los estereotipos en los que reflejaba a partir de su propio entorno generacional, una determinada cultura urbana⁸²⁷.

Su primera exposición individual, a la que denomina, precisamente, *La primera vez*, la hace en el año 1985, en la Galería Villalar de Madrid. Fue calificada como «rock duro del ojo y de la mano que sabe ejecutarlo en compañía de un corazón que impulsa, al fin»⁸²⁸. La obra de Chiti Ayuso está, en estos momentos, en una fase en la que la influencia del cómic está en su cenit, acaparando, no sólo al dibujo, sino a la composición, que se hace más barroca y compleja, buscando construcciones espaciales más atmosféricas. Es una pintura que refleja con amor y pasión el esplendor y la miseria de la ciudad, con un trazo vigoroso y rápido.

Por otro lado, ha desaparecido ya la pincelada gestual, el brochazo violento. El color sigue siendo agresivo, con contrastes fuertes, así

⁸²⁶ Miguel Fernández-Cid: «Chiti Ayuso», *Chiti Ayuso. La primera Vez*, Galería Villalar, Madrid, 1985, sin página.

⁸²⁷ Fernando Huici: «Una apuesta generacional», *El País/En Cartel*, Madrid, 6 de junio de 1986, p. 15.

⁸²⁸ Luis Alonso Fernández: «Chiti Ayuso: la ciudad sí es para ella», *Reseña*, Madrid, julio-agosto de 1985, no. 157, p. 48.

⁸²⁹ Luis Alonso Fernández, *op. cit.*, p. 48. «La pintura de Chiti está hecha para gritar. Como la de Edvard Munch».

⁸³⁰ La dureza y pesimismo que rezuma la obra de los ochenta de esta artista tiene su raíz más honda en el drama personal que supuso para ella la muerte por sida de su hermana pequeña: «Sí hubo una circunstancia dramática que marcó mi obra y fue la enfermedad que fue matando a mi hermana pequeña, el sida». Declaraciones de Chiti Ayuso en entrevista con Ana Díaz, Madrid, 24 de noviembre de 2009.

ciertas pinturas que traen a la mente obras del alemán Jörg Inmendorff, como *Deutschland in Ordnung bringen* (*Poner orden en Alemania*) (1983). También es indudable su relación con el *graffiti*, a la vez que con la tradición expresionista española, es decir, con Goya y Solana.

Miguel Fernández-Cid escribió que esta obra de Chiti Ayuso era la expresión de un concepto de la pintura como forma de vivir y reflejar una época⁸³¹. El *graffiti* fue introducido en el contexto artístico español en los años ochenta, con un contenido político, de protesta, que estaba presente, también, en el trasfondo de la obra de Chiti Ayuso, haciendo una pintura testimonial de su época⁸³².



Chiti Ayuso, *Metro Callao*, 1983, óleo sobre tela, 200 x 150 cms.

En esta etapa de su trayectoria, la pintura de Ayuso «se compone fundamentalmente de una iconografía “látigo” muy cuidada, una composición medida y una ejecución primorosa, que dice mucho “del saber pintar”»⁸³³. Es en este periodo, comprendido entre los años 1985 y 1986, cuando introduce la técnica mixta, con una iconografía de conciertos de rock, cafeterías, parejas exhibiendo sus relaciones de amor u odio con fondo de humo, que trae a la memoria los cómics para adultos. Es «un expresionismo duro que

⁸³¹ Miguel Fernández-Cid, *op. cit.*, sin página.

⁸³² Gloria Collado: «Pintura testimonial», *Guía del Ocio*, Madrid, 2-8 de junio de 1986, no. 546. «En los ochenta ha sido el *graffiti* el encargado de mostrar el vacío ideológico que se ha producido en los últimos años en pro de una política juvenil electoralista», p. 44.

⁸³³ Luis Alonso Fernández, *op. cit.*, p. 48.

tiene protagonistas y colores “rock”»⁸³⁴ plasmado sobre grandes formatos. En algunas obra, Chiti Ayuso consigue una atmósfera melancólica «que recuerda las composiciones de Pancho Cossío e incluso algunos trabajos de María Blanchard por la ternura situacional conseguida»⁸³⁵.

En el año 1986 exhibe en Seiquer una obra que supone un cambio rotundo: los tanteos habían conseguido, por fin, llegar a un lenguaje sólido, con personalidad⁸³⁶. A partir de estos momentos, se moverá dentro de un lenguaje cada vez más individual y maduro. Hay dos obras que destaca la propia pintora como emblemáticas de esta etapa: *Nata y Chocolate*⁸³⁷. Chiti Ayuso resume, así, su visión del trabajo de este periodo:

Como dijo Fernando Huici, marcadamente generacional y joven, tanto por los temas como por la actitud pictórica. Temas urbanos, ambientes nocturnos, parajes mixtas -como en *Nata* y en *Chocolate*- unidas por el lado duro de la vida, sombras en una pared *graffiteada*, o sobre uralita y verjas -casi alambradas- de descampados suburbanos, personajes fumando, salidas de conciertos. En cuanto a la cocina pictórica, de orígenes expresionistas, con tintes cubistas y lenguaje del cómic. Poco retocada, la pintura de esta etapa se caracteriza por la dicción y el gesto, dibujo en su más puro estado unido a texturas y colores que, es verdad, me afluían en connivencia con la música⁸³⁸.

En la segunda mitad de la década, la crítica dijo de ella que era «uno de los nombres más prometedores de nuestra joven ornada pictórica»⁸³⁹. La obra ha evolucionado: ha cedido en su desgarró, sin que deje de ser dura, en favor de una ternura que puede apreciarse en el fondo de las imágenes. Por otro lado, «el peso de la imagen da paso a una mayor soltura e intensidad de matices en el tratamiento pictórico»⁸⁴⁰. Es una pintura testimonial, que, en algunas obras como en *Concierto de rock en el estadio*, se convierte en crónica de su tiempo, «inspirada en el *graffiti* pero sólidamente apoyada en la realidad social de los jóvenes de su generación, carente de los contenidos ideológicos de los setenta»⁸⁴¹.

En el año 1987 abandona Madrid, por motivos de trabajo, y se traslada a León, en donde permanecerá hasta el año 1989. Este cambio será el desencadenante de una crisis personal y artística, que logrará salvar, adaptándose a su nuevo contexto a través de la pintura: los paisajes de la zona, como los de Las Médulas, trabajados con *gouache*, serán su tabla de salvación, logrando mantener su proceso evolutivo.

Es seleccionada, en 1989, por Gloria Collado -comisaria de *Joven Pintura Española: Madrid Pintado*- para esta muestra colectiva oficial⁸⁴², donde coincide con Sofía Madrigal. Collado la incluye como ejemplo del «lugar»⁸⁴³ de la representación, ya que es una artista que opta por los espacios públicos como motivo central de su obra. Sigue manteniéndose, a estas alturas de la década, en su línea iconográfica, en un momento en el que muchos pintores habían comenzado ya su huida -persiguiendo el mercado- de la

⁸³⁴ Javier Rubio: «Izquierdo, Blasco y Ayuso», *ABC de las Artes*, Madrid, 5 de junio de 1986, p. 123.

⁸³⁵ Carlos García Osuna: «Chiti Ayuso», *Ya*, Madrid, 4 de junio de 1986, p. 35.

⁸³⁶ Fernando Huici, *op. cit.*, p. 15.

⁸³⁷ Declaraciones de Chiti Ayuso en entrevista con Ana Díaz, Madrid, 24 de noviembre de 2009.

⁸³⁸ *Ib.*

⁸³⁹ Fernando Huici: «Chiti Ayuso», *El País*, Madrid, 2 de octubre de 1987, p. 15.

⁸⁴⁰ Fernando Huici: «Chiti Ayuso», *El País/En Cartel*, Madrid, 1 de agosto de 1988, p. 19.

⁸⁴¹ Gloria Collado, *op. cit.*, p. 44.

⁸⁴² En esta muestra, su comisaria Gloria Collado, quiso reflejar la evolución de algunas tenencias figurativas que habían surgido durante los ochenta. La ciudad es vista en esta propuesta como *soprote, lugar y objeto* de la representación. Estaba organizada por las Dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, junto a diversas embajadas españolas en el extranjero, y estuvo viajando por Europa durante el año 1989.

⁸⁴³ *El Punto de las Artes*, «Arte joven español en los circuitos europeos», Madrid, 13-19 de enero de 1989, p. 28.

característica figuración de los ochenta⁸⁴⁴. No obstante, su discurso ha evolucionado, dando paso a una mayor soltura e intensidad de matices en el tratamiento pictórico y disminuyendo el peso del dibujo. Su pintura se ha ido endureciendo y los personajes tienen aires de impotencia, angustia y desesperación ante el entorno urbano.

En relación al momento en que se encontraba su lenguaje plástico a finales de los ochenta, declara Ayuso:

A finales de los ochenta había ido elaborando un trabajo más pop-cubista, planos de color delimitados, junto a zonas libres, formas algo más geometrizadas⁸⁴⁵.



Chiti Ayuso, *Noctámbulos entre rejas*, 1985, óleo sobre tela, (díptico), 200 x 400 cms.

1990 es un año importante para el desarrollo de la obra de Chiti Ayuso. En este año su poética evoluciona de modo importante, casi drástico. La obra ha madurado, decantándose por las tendencias Pop. El dibujo, que venía ya disminuyendo su peso, cede definitivamente su lugar al color y la luz. Las formas están construidas por planos de color – la pincelada también ha desaparecido- que reflejan de forma limpia la luz. Por otro lado, en el aspecto compositivo hay grandes innovaciones: orden frente al desorden barroco que representan obras como la ya citada *Noctámbulos entre rejas*. Y, por último, ha desaparecido la agresividad en favor de una pintura pop de aires líricos, como podemos ver en *Cuatro rosas* (1990), definido por la propia pintora como «ensoñación de algún momento vivido en ese espacio que pertenecía a Gabinete Caligari⁸⁴⁶», y que se inserta perfectamente en el discurso de Chiti Ayuso de finales de la década. A este giro evolutivo se sumará un viaje realizado, en este mismo año, a Marruecos, donde la pintora quedará enamorada del arabesco y de la geometría, enamoramiento que dará lugar -durante los noventa- a la progresiva desaparición de la figura, para dar paso al protagonismo de la arquitectura y la geometría⁸⁴⁷.

⁸⁴⁴ Gloria Collado: «...Como lugar de la representación», *Joven Pintura Española. Madrid Pintado*, Madrid, 1989, sin página.

⁸⁴⁵ Declaraciones de Chiti Ayuso en entrevista con Ana Díaz, Madrid, 24 de noviembre de 2009.

⁸⁴⁶ *Cuatro Rosas*, además de ser una canción del grupo musical de los ochenta *Gabinete Caligari*, era un bar que había en Madrid, en la calle Fomento, del que eran dueños los miembros del citado grupo.

⁸⁴⁷ «Un viaje a Marruecos en 1990 me enamora del arabesco y de la geometría; ya en Madrid, los noventa significan poco a poco la desaparición de la figura y el paso hacia un interés centrado en la arquitectura y la geometría». Declaraciones de Chiti Ayuso en entrevista con Ana Díaz, Madrid, 24 de noviembre de 2009.

Así, con ese discurso, entrará Chiti Ayuso en la nueva década, y por esa vía seguirá su camino. La obra que realizó durante los ochenta, se halla claramente enmarcada en los expresionismos habituales en este periodo, definiéndose por su cercanía al cómic y al *graffiti*, así como por haber sido «claro testimonio de aquella famosa “movida” madrileña»⁸⁴⁸ y de la situación social de la juventud de la época.

⁸⁴⁸ Gloria Collado, *op. cit.*, sin página.



Lám. no. 27, Chiti Ayuso, *Cuatro Rosas*, 1990, óleo sobre tela, 146 x 114 cms.

*Antes de realizar un cuadro, mi trabajo es metódico
Como una plegaria de obediencia clasifico los dibujos,
preparo las gamas de colores, barro el estudio; luego
cojo con una de mis manos mi ojo derecho (que es el
mejor de los dos), y con todas mis fuerzas lo lanzo por
la ventana, hasta conseguir que se eleve por los aires
haciendo piruetas, cruce la atmósfera y llegue al
punto de vista deseado, desde allí trazo la perspectiva.*

PATRICIA GADEA.

Patricia Gadea constituye, sin lugar a dudas, una figura especial dentro del panorama femenino que abarcamos: su obra es la que más próxima se encuentra al *graffiti* y a la tradición pop americana. Su pintura, que se mantiene en la misma línea durante toda su trayectoria -lo que no implica que no haya en ella evolución- es una de las apuestas más irreverentes y desenfadadas del panorama de los ochenta, que huye de la pulcritud americana en favor de la imagen sucia y mal acabada, caracterizándose por la devoción por iconografías consideradas menores. Estas características unen el discurso de Gadea con el *Bad Painting* (*Mala Pintura*). Tiene una gran complejidad narrativa y su humor es llevado en ocasiones hasta el delirio. Su trabajo viene a ser una conjugación de Pollock y Keith Haring, como ella misma llegó a declarar⁸⁴⁹. Las obras asumen el concepto de *collage*, construyendo un bosque de imágenes de composición caótica, combinando manchas, chorreones e imágenes, buscando intencionadamente la falta de sentido armónico. Las imágenes abundan en iconografía del cómic español.

Patricia Gadea incorpora un cuadro encima de otro, en busca del sentimiento de confusión. Superpone fragmentos y lenguajes plásticos distintos, bajo la idea del *collage*, con la intención final de plantear un análisis y cuestionamiento de los valores de su época, por medio del sarcasmo y la parodia. La pintora confiesa su adoración por Ibañez, el creador de *Moratadelo* y *Filemón*, y esto se hace patente en muchos de sus cuadros. En el año 1986 manifestaba:

Nuestra generación (...) tiene una tradición gráfica muy rica y muy interesante y que nada tiene que ver con lo que se hace fuera. Yo veo en mí grandes influencias de pintores españoles: de Dalí por el tema delirante, de Picasso por la fuerza e incluso por los temas vitales (que en mis cuadros están un tanto escondidos), del Goya de la época negra y del realismo de Velázquez. Y, sobre todo, de un gran personaje al que se ha tratado injustamente: Ibañez⁸⁵⁰.

En sus comienzos se le relacionó con la "Nueva Figuración" de referencias gordillistas, pero se separó rápidamente en busca de una mayor ambición narrativa y espacial. Sus profundas raíces en el Pop-Art se nutren de las imágenes de los medios de comunicación impresa y del mundo de los objetos de consumo, construyendo con todo ello obras donde la realidad está interpretada de forma irónica y ácida.

⁸⁴⁹ Patricia Gadea: «La pintura como campo de minas», *Patricia Gadea: 1983/1985*, Galería del Ateneo, Málaga, 1985, sin página.

⁸⁵⁰ Pablo Jiménez: «Ocho jóvenes pintoras en el mundo del arte», *Época*, Madrid, octubre de 1986, no. 84, p. 80.

Inicia su trayectoria a la vez que lo hace la década, manteniendo una gran actividad tanto a nivel individual como en su participación en colectivas. Del lenguaje de Patricia Gadea, en los albores de los ochenta, dice Fernando Huici que hace una pintura que no es apacible, sino una tensión dinámica entre el chirrido y la congelación que no busca el equilibrio⁸⁵¹, así como que su trabajo representaba ya «una de las vías fuertes de nuestra pintura»⁸⁵². En el año 1981, la defenderá y seleccionará para la muestra *Ocho críticos, ocho pintores*, en la Fundación Valdecilla de Madrid.



Patricia Gadea, *El ocio*, 1985, técnica mixta sobre tela, (tríptico), 190 x 360 cms.

Corre el año 1983, cuando, por vez primera, se puede ver la obra de Patricia Gadea de forma individual, en la desaparecida galería madrileña Grupo Quince. Son acrílicos sobre cartulina, de formatos irregulares, desde el oval al escalonado, con escenas delirantes, donde están la paradoja y el subconsciente unidos, obras que hielan la sonrisa.

Ante el discurso de Patricia Gadea, en los años próximos a la mitad de la década, hubo reacciones contrapuestas, siendo definida por algún crítico como «artista joven de la que no se sabe qué pintará en el futuro (...) hábil en coger o asimilar la actualidad y hacerla suya»⁸⁵³. Una pieza de este periodo es *Las meninas divorciadas* (1983-1984). Es una obra con referencias de Pollock en los tratamientos de los fondos, de Keith Haring y de Kenny Schard en las formas, pero sin perder de vista el entorno europeo. La opinión más generalizada de la crítica es que, la obra de esta etapa, sin perder su sentido radical, tiene un carácter más unitario que sus trabajos anteriores.

En una conversación con Guillermo Paneque, en el año 1985, Patricia Gadea decía:

En un mundo saturado de objetos, pinto sobre diseños de muebles o planos de casas inventadas. (...) Introduzco a Tom y Jerry porque el espectador se identifica así con el personaje, y surgen otros

⁸⁵¹ Fernando Huici: «Artistas en un mercado público: Manuel Pérez, Juan Ugalde y Patricia Gadea», *El País/Artes*, Madrid, 18 de junio de 1982, p. 2.

⁸⁵² Miguel Fernández-Cid: «Entre cifras y citas», *Patricia Gadea*, Galería La Cúpula, Madrid, junio de 1986, sin página.

⁸⁵³ Gloria Collado: «Patricia Gadea», *La Luna de Madrid*, Madrid, noviembre de 1984, no. 12, p. 32.

muchos significados, ¡para qué inventar personajes cuando ya hay tantos inventados!. Utilizo también iconografía de otros pintores⁸⁵⁴.

Hay en la obra de Patricia Gadea y el modo de construirla un desdoblamiento del espacio-tiempo, «un afán de huir de lo lógico, de lo visualmente posible»⁸⁵⁵. Esto contrasta con el uso de una iconografía banal, que recurre a los medios de comunicación de masa, a las revistas del corazón y a los dibujos animados, con un eclecticismo propio del periodo, huyendo del puro esteticismo y reivindicando los aspectos más lúdicos de la creación⁸⁵⁶.



Patricia Gadea, *Sin título*, 1986, acrílico sobre tela, 100 x 81 cms.

En el año 1985, con motivo de su selección para el V *Salón de los XVI*, dice Miguel Logroño respecto a su trabajo que «es claro que la pintura es ojo para ver dentro de ese ojo, y adquirir conciencia de lo que ocurre fuera»⁸⁵⁷. Pinta en este año el tríptico *El Ocio*, *Cientos de españoles* o *Aparato de alarma*. Es muy interesante, para poder entender la apuesta pictórica de Patricia Gadea en esos momentos, el catálogo de la muestra que realiza, en ese mismo año, en las Salas de la Diputación Provincial de Málaga, con textos de la

⁸⁵⁴ Guillermo Paneque: «Entrevista con Patricia Gadea», *Figura*, Sevilla, no. 4, 1985, p. 77.

⁸⁵⁵ Anna María Guasch: «Juego a cuatro bandas, el expresionismo de Díez, Madrigal, Sause y Gadea», *Liberación*, Madrid, 29 de noviembre de 1984, p. 24.

⁸⁵⁶ *Ib.*

⁸⁵⁷ Miguel Fernández-Cid, *op. cit.*, sin página.

artista. En él, entre otras cosas, declara que le gusta el contraste, «coger de aquí y allá ideas que (le) asaltan como fogonazos y contraponerlas»; su enfoque de la actividad pictórica no concibe la idea de pintar de forma lineal, porque Patricia Gadea busca la sorpresa⁸⁵⁸.

En los años que median la década, en la obra de Gadea el concepto de *collage* se fuerza al máximo, sin que por ello pierda frescura, manteniendo, en su proceso de maduración, lo que algún crítico había calificado como «su línea “escandalizadora”»⁸⁵⁹. Piezas como *La Frontera* (1986) o *Alta y baja tensión* (1986), hacen que la crítica escriba que Patricia es «un ojo “avaricioso”, incansable, que consigue recoger cuanto -gesto, color, grafismo, iconografía, divertimento, humor y sacudida visual- es capaz de guardar en su retina, como una nueva y benéfica Pandora. Su ojo no desmaya, no descansa»⁸⁶⁰.



Patricia Gadea, *La frontera*, 1986, acrílico sobre tela, 150 x 150 cms.

En este periodo Patricia Gadea tiene una actividad enorme, como ejemplo a destacar -por la originalidad de la propuesta en el entorno madrileño- en el año 1986 lleva a cabo una iniciativa poco común; junto a Manolo Dimas, César Fernández Arias, José Maldonado y Juan Ugalde, inaugura una supuesta galería: Mary Boom, en un pasaje subterráneo entre las calles Lagasca y Retiro de Madrid, con la intención de sacar el arte a la calle y hacer de la ciudad su soporte.

Al obtener la beca Fulbright, en ese mismo año, Patricia Gadea traslada su residencia, junto a su marido Juan Ugalde, a la ciudad de Nueva York, prolongando su estancia hasta 1990. Una vez allí, los dos, unidos al poeta Dionisio Cañas y al pintor Mariano Lozano fundan el colectivo de artistas *Estrujenbank*, que

⁸⁵⁸ Patria Gadea, *op. cit.*, sin página.

⁸⁵⁹ *ABC/Artes*, «Patricia Gadea», Madrid, 7 de diciembre de 1984, p. 100.

⁸⁶⁰ Luis Alonso Fernández: «Patricia Gadea. El ojo volante sin fin de semana», *Reseña*, Madrid, no. 164, mayo de 1986, p. 84.

desaparecerá en 1992⁸⁶¹. Será una estancia muy importante para el desarrollo de su obra, dado el interés de Patricia Gadea por el Pop y por ser Norteamérica el lugar de nacimiento del cómic. Supuso para la artista una etapa de intensa experimentación y evolución, sobre todo en el aspecto conceptual, derivando a partir de entonces hacia planteamientos más políticos y sociales.

A pesar de estar alejada de nuestro país, la pintora mantuvo, sin embargo, sus actividades dentro del mercado madrileño, mostrando su trabajo en la Galería Moriarty, en el año 1988 y, en 1990, en la Galería Masha Prieto. Un buen ejemplo del trabajo de Gadea de finales de la década de los ochenta es la obra *No por mucho madrugar amanece más temprano* (1989). En la exposición que realizó en Masha Prieto -*Monstruos salvajes del caribe*-, el eclecticismo se hacía muy presente, construyendo los cuadros con elementos tan variados como la caricatura, el *collage*, el cómic y la pintura, en un intento de crítica a la banalidad comercial y publicitaria.

A su regreso a Madrid abre, junto a Juan Ugalde, una galería de arte alternativo y una revista, que funcionarán hasta 1992. Durante su funcionamiento, fueron el motor de muchas innovaciones en el joven arte español más comprometido con la realidad política y social.

Se puede resumir esta panorámica sobre la obra de Patricia Gadea diciendo que, durante la década, se caracteriza, además de todo lo anteriormente expuesto, por rasgos típicos de la etapa histórica en la que se produce: el eclecticismo y el apropiacionismo, reflejados en los distintos tratamientos en la configuración del cuadro. Gadea combina la plasticidad de la pintura pura con la planimetría propia de las imágenes del cómic, desatendiéndose de una técnica cuidada y elaborada y haciendo uso de un espíritu crítico y corrosivo que pretende que la actividad pictórica no sea un reflejo de las vivencias individuales, sino que se sumerja y comprometa con el entorno en el que el artista vive, dando así a su obra un enfoque social y político.

⁸⁶¹ A través de este colectivo influirá, junto a Juan Ugalde, en la dirección del arte español de los noventa. En 1992 publicarán como grupo un libro titulado *Los tigres se perfuman con dinamita*, donde Patricia Gadea escribirá algunos textos.



Lám. no. 28, Patricia Gadea, *No por mucho madrugar amanece más temprano*, 1989, pintura acrílica sobre tela, 173 x 189 cms.

Con Patricia terminamos este recorrido por las poéticas de las pintoras de las que nos ocupamos.

Creemos haber conseguido nuestro propósito: por un lado, demostrar la seriedad y solidez de sus propuestas y, por otro, su permanencia y peso en el mercado del arte madrileño, además de dejar patente que estas artistas están unidas por lazos que tienen que ver con sus visiones del arte como vehículo, no tanto de comunicación, sino de expresión de la subjetividad del individuo.

Son artistas que -en general- hacen una apuesta por los lenguajes cálidos, las imágenes tensas y expresivas, toscas, que huyen de lo sofisticado. En cuanto a las que se decantaron por la nueva figuración, la practican construyendo una figuración que no representa: desvía. Es pintura presentativa, no representativa⁸⁶².

Por otra parte -al igual que la generalidad de los varones pintores de la etapa- practican una visión del arte cercana al concepto del trabajo como juego de Marcuse, entendiéndolo como una vía de huida de la alienación y como último refugio del sujeto frente al sistema social, haciendo una pintura que tiene un alto porcentaje de juego creativo y liberador. Unen a lo anterior un discurso artístico transcendentalista y de índole espiritual. Todas las pintoras que figuran en este trabajo de investigación manifestaron a través de sus obras -además de hacerlo, muchas de ellas, explícitamente- su visión del arte como expresión del interior del alma humana; con contenidos místicos o trascendentes.

Así mismo, como la mayor parte de los artistas coetáneos integrados en las corrientes transconceptuales, rechazan mitologías consumistas y tecnológicas, símbolo de la disolución del individuo. Según Marchán, son obras que «o se niegan a la instrumentalización del individuo en el capitalismo tardío o son la fase cumbre del capitalismo burgués, o las dos cosas a la vez»⁸⁶³. Entre los rasgos definitorios de estas obras, en general, está el abandono del reduccionismo formal: en los ochenta la pintura se levanta apoyada justo en lo contrario: las contaminaciones y las mezclas. Prefiere como motivo el cuerpo humano, los objetos, los animales o el medio físico o antropológico en el que el ser humano se mueve. El artista dispone de un número indefinido de imágenes, tanto mediáticas como procedentes del museo, y esto da lugar a que algunas artistas hagan un uso indiscriminado de ellas, haciendo *collage* con la historia del arte. La figuración ya no se parece a la de los sesenta o setenta, ya no es objetivista, sino que da alas a imaginación y a la intuición, desconfiando del racionalismo y abriendo camino a lo alegórico, simbólico, antagónico, irracional y arcaico. Es un enfrentamiento radical a las posiciones conceptuales.

⁸⁶² José Luis Brea: «Tras el concepto, escepticismo y pasión», *Comercial de la Pintura*, Logroño, octubre de 1983, p. 67.

⁸⁶³ Simón Marchán Fiz: *Del Arte Objetual al Arte del Concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, Madrid, 1997, p. 225.

En el campo neo-figurativo, hay un sector bastante amplio que recurre al paisaje, rechazando «el tópico endeble de la historia reciente del arte: el supuesto tradicionalismo del paisaje pictórico»⁸⁶⁴. Toman el paisaje como arquitectura, como memoria de las formas, de los volúmenes y los espacios emblemáticos, haciendo de él un paisaje de la subjetividad. Ejemplo de ello son Virginia Lasheras o Sofía Madrigal, que dan al paisaje un enfoque más enérgico, dramático y rotundo, en la línea de Anselm Kiefer; mientras que María Gómez o Elena Del Rivero lo tratan con aires eminentemente románticos, incluso místicos. Tenemos también trabajos paisajísticos que comenzaron con carácter existencialista y terminaron investigando los límites entre la pintura denotativa y la decorativa, como en el caso de Pilar Insertis.

Lo mitológico o arcaico reinterpretado también está muy presente en este campo, por su contenido simbólico; así sucede con Lita Mora, Iraida Cano, o en pintoras más próximas al grupo Cobra, como Ana Díaz, Menchu Lamas o Ana Mazoy, aunque también, en ocasiones, tiene rasgos simbólicos el discurso de Virginia Lasheras o de Sofía Madrigal. Hay, por otro lado, una figuración que construye imágenes que podríamos definir como próximas a los neoclasicismos, pero tocadas por planteamientos conceptuales posmodernos, como el caso de Ángeles San José o Darya Von Berner.

En el campo pictórico cercano al *graffiti* y a lo social, poco poblado en general en nuestro país -y menos por figuras femeninas- tenemos a Chiti Ayuso y Patricia Gadea, que representan enfoques distintos. Chiti Ayuso está más cercana al cómic coetáneo -al que se practicaba en los ochenta- sobre todo por su dibujo, a los expresionismos centro-europeos de las primeras vanguardias y -por el tratamiento que hace de los temas urbanos- al neoexpresionista alemán Jörg Immendorff; mientras que Patricia Gadea representa una mezcla de Pop, cómic americano, Pollock, *action painting* y, sobre todo -lo que más la caracteriza- del cómic nacional tradicional, al que reivindica apasionadamente.

Por fin, en el ala de la abstracción, la diferencia está entre el camino dramático y gestual y la senda de lo lírico. En el primero estarían Pilar Lara o Marisa Moral; en el segundo, Rosa Brun, Trinidad Irisarri, Fran López Bru o Victoria Santesmases.

Una vía particular es la seguida por Felicidad Moreno y Soledad Sevilla, donde la geometría apasionada, con carácter transcendental y expresivo, gesta la obra.

Para definir, desde una perspectiva general, la manera de enfocar el arte de este grupo de pintoras, queremos acudir -a pesar de que lo que tiene de paradoja- a Baudrillard, cuando habla de la poesía:

Esto es precisamente lo que sucede con la poesía: Las palabras remiten unas a otras, creando un acontecimiento puro. Entre tanto, han captado un fragmento del mundo aunque no tengan un referente identificable a partir del cual se pueda sacar una enseñanza práctica⁸⁶⁵.

Sólo hay que sustituir “palabras” por “forma”.

⁸⁶⁴ Miguel Fernández-Cid: «Elena del Rivero. 1985», *Elena del Rivero. Pinturas 1985*, Galería Estampa, Madrid, 1985, p. 2.

⁸⁶⁵ Jean Baudrillard: *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, 2006, p. 107.

**A MODO DE EPÍLOGO.
LAS PINTORAS EN LA ACTUALIDAD**

*El arte sólo va más allá del mercado
(que es lo heterómano) añadiendo su autonomía
a la imagen del mercado.*
TH. W. ADORNO

En este apartado se pretende dar una visión general de la actividad creativa que, en la actualidad, desarrollan este grupo de mujeres, trazando una panorámica de sus discursos, entre el año 1991 y el 2008. En el caso de las fallecidas, seguiremos sus trayectorias hasta el momento de su desaparición.

Comenzaré por las que, desgraciadamente ya no están con nosotros: Patricia Gadea, Pilar Lara y Virginia Lasheras, para continuar, siguiendo un orden alfabético, por las demás.

De la obra de Patricia Gadea, fallecida en tristes circunstancias en el año 2006, decía, en 1997, Carmen Holgueras que pretendía «mezclar todos los mundos que conoce disfrutando de la pintura. Teñir el aire de la profundidad del desafío al que se lanza para llevar la expresión a su obra»⁸⁶⁶.

Durante toda la década de los años noventa, Gadea sigue fiel a la pintura y a su discurso personal, aunque, lógicamente haya habido evoluciones que han convertido su obra en una paleta de colores/habitación de ideas⁸⁶⁷. Los temas que toca también han sufrido cambios, decantándose por discursos de índole feminista. Ya en la obras que hizo, mediada la década de los noventa, están presentes los discursos de género. Sus temas son el mundo idílico doméstico visto como una cárcel -*Sol impreso* (1996)-, y el tránsito a la edad adulta, entendido como aceptación de la pérdida del pragmatismo y de valores⁸⁶⁸. Como buen ejemplo, sirven las piezas, *Por qué seguir siendo ingenuo-tierna a los 35?* (1995), *Homenaje a todas las mujeres del siglo XX* (1995) o *La mujer del siglo XXI* (1998-1999).

Así mismo, hacia la mitad de los años noventa, Patricia Gadea va apagando progresivamente las iconografías en su aspecto cromático, y los personajes de cómic son sustituidos por los de cuentos, como “Alicia” o “el príncipe azul”; así sucede en *Seres bidimensionales. Laberinto con príncipe azul* (1996) o *Príncipe azul con la mujer de sus sueños en la cabeza* (1998-1999)

En los últimos años de la década de los noventa, a las puertas del nuevo siglo, Gadea ha introducido en su pintura lo que Adolfo Castaño llama la “marca humana”⁸⁶⁹, más oculta anteriormente, y que ahora se

⁸⁶⁶ Carmen Holgueras Pecharromán: «De hojalatería y pintura en general a producciones de género, S. A.», *Patricia Gadea*, Centro Municipal de las Artes, Alcorcón: Ayuntamiento de Alcorcón, 1997, sin página.

⁸⁶⁷ *Ib.*

⁸⁶⁸ José María Parreño: «Patricia Gadea: el mundo en juego», *ABC/Artes*, Madrid, 7 de abril de 1995, p. 26.

⁸⁶⁹ Adolfo Castaño: «Patricia Gadea: la evolución opaca», *ABC/Artes*, Madrid, 8 de mayo de 1999, p. 40.

apodera del cuadro, evidenciando a la vez la pintura: una pintura que se hace cada vez más gritadora, como sucede en la pieza -ya citada- *Príncipe azul con la mujer de sus sueños en la cabeza* (1998-1999). Sus temas son cada vez más cotidianos, a la vez que se plasma en su discurso plástico la visión que va construyendo de la pintura como una aportación femenina al arte. En el año 1997 escribió un artículo titulado *El papel de la mujer*, en el que hacía explícitas declaraciones al respecto⁸⁷⁰. En los primeros años del siglo XXI, pinta obras como *Mírame y no me toques* o *Yellow Sweet Amarillo*, donde se plasma una mayor contención en el acto de pintar, a la vez que un aumento progresivo de su interés por la pintura en sí misma.



Patricia Gadea, *Príncipe azul con la mujer de sus sueños en la cabeza*, 1998-1999, acrílico sobre tela, 81 x 60 cms.

En la última fase de su obra, el tema que toca con más frecuencia son los vértices que definen los límites establecidos para las mujeres. Estos nuevos planteamientos temáticos se translucen en pinturas como *Sin título* (1996) de la serie *Seres Bidimensionales*, donde aparece una referencia a labores femeninas, así como en *Armadura* (1997). Esta temática acompañará a la pintora hasta su prematura desaparición, a la par que el color resplandeciente y el ingenio, como pudo verse en su última muestra en Madrid, en la galería Masha Prieto, en el año 2004. También, en los años previos a su desaparición, estuvo especialmente interesada en el dibujo.

⁸⁷⁰ Patricia Gadea: «El papel de la mujer», *ABC/Artes*, Madrid, 10 de enero de 1997. «Pienso que el arte debe llegar a todos, no sólo a una élite, para ello (en mi obra) parto de la vida cotidiana como referencia. En los últimos años mis ojos escudriñan intensamente el mundo de la mujer, los mensajes dirigidos a ella a través de los distintos medios publicitarios (...) el cómo diariamente tiene que levantarse a sí misma», p. 38.

Sus últimos años los vivió en Palencia, donde sobrevivió dando clases de arte a niños o cuidando ancianos, hasta su suicidio.

Pilar Lara también falleció en el año 2006.

Como hemos visto, en los inicios de la década de los años noventa ya había hecho su giro copernicano personal, abandonando la pintura para internarse en la senda de lo objetual. Durante los años 1989-1990 había comenzado a hacer cajas, juegos y montajes, tres campos que la mantendrán ocupada hasta, al menos, el año 2004. Los montajes serán los primeros que comenzará, continuando con las cajas, que trabajará por series, utilizando todo tipo de objetos y fotografías antiguas. En sus cajas, la interrelación del fondo con los objetos superpuestos es el centro de su discurso plástico. También realizará alguna instalación, como *Lavamanos*, que hizo para la *Capilla del Oidor*, en Alcalá de Henares, en el año 1993.

Investiga, a la vez, en el concepto *juego*, presentando, en la citada muestra de *La Capilla del Oidor*, una de las primeras piezas con este tema, que consistía en un rompecabezas tradicional, hecho con cubos: *El animal humano* y, en el año 1995, dentro del campo de los juegos de mesa, presenta, en el Círculo de Bellas Artes madrileño, *Juego de damas* -con contenidos referentes a las relaciones de género- y *Metamorfosis I y II*, que tocaban el tema antibelicista.



Pilar Lara, *Dejadme volver. No. 2*, collage de fotografía digital, 2005, 30 x 50 cms.

Entre los años 1996 y 1998 trabaja en series que se centran en la manipulación de una misma imagen, como en *La mujer anónima*, que remite a temas feministas, a la vida emocional de las mujeres con las que se identificaba la artista. Entre el año 1998 y 1999 estará ocupada con una nueva serie, basada en una fotografía de su madre: *El Universo es cuadrado*, compuesta por siete piezas que, tal vez, pueden ser interpretadas como un retorno a la infancia. Realizará otras series importantes, como *La Gran Guerra*, o *Soldados*.-ésta más pequeña- ambas con un tema que llega a ser reiterativo en su obra.

En el año 2001 introduce en sus investigaciones las nuevas tecnologías, a través de las técnicas de tratamiento digital de la imagen, lo que dará lugar a cambios importantes en su producción: uno de ellos es

el hecho de que ha partir de ahí, Pilar Lara renunciara a las tres dimensiones, volviendo a la bidimensionalidad; el otro -que se convierte en una paradoja- es que esta elaboración tecnológica de la obra, dará paso a una mayor intromisión de la subjetividad en la misma, que va a dejar translucir o a referirse de manera más directa a las emociones de la artista, adquiriendo aires surrealistas en muchas ocasiones. Esta nueva faceta comenzará con la serie *No me abandones* (2001), en la que aún puede percibirse cierta torpeza técnica. Sin embargo, en los trabajos producidos a partir del año 2003, dicha torpeza desaparece. La serie principal es *El paso del tiempo*, del año 2004, destacando también otra serie, más pequeña: *Dejadme volver*, inacabada, del año 2005. En ambas hay una novedad: la inclusión en la imagen final de fotografías nuevas, que, generalmente se utilizan como fondos. Pero la semántica es absolutamente la misma y, así mismo, el contenido de la obra de Pilar Lara es una constante: todas los trabajos giran en torno al paso del tiempo, al relevo generacional, al papel de la mujer en ese proceso y a la angustia existencial producida por la conciencia de la muerte. *El paso del tiempo* fue presentada en el año 2004 en la galería madrileña La Factoría del Perro Verde.

La última vez que Pilar Lara mostró su obra, fue en el año 2005, en una exposición colectiva itinerante, titulada *Eva: desde Marilyn a Madonna*, que comenzó en el Centro Cultural de las Artes de Alcorcón.



Virginia Lasheras, *Los caminos de la vida*, 1999, técnica mixta sobre papel, 120 x 120 cms.

Virginia Lasheras falleció en el año 2000.

Durante los años noventa se mantuvo en la misma dirección, marcada por el expresionismo y por un contenido simbólico cada vez más acusado. Su iconografía sufre un cambio -que ya había iniciado a finales de la década anterior, como puede verse en su obra, *Kourós* (1988)- haciendo de la figura humana el centro de su discurso, aunque, a pesar de ello, la arquitectura siguió muy presente en la obra. Esta figura humana adquiere una configuración arquetípica, ya sea como héroe, guerrero o pensador. También el tratamiento

pictórico evoluciona hacia parajes más serenos; la obra del año 1993 presentaba ya estas características, apoyándose más en lo sugerido que en lo evidente, «más en lo implícito que en lo explícito»⁸⁷¹.

En cuanto a la composición, el espacio es tratado ahora con planos de color, donde se sitúan las formas. Siguió manteniendo lazos estrechos con la Transvanguardia, pintando obras que, en ciertos casos, recuerdan a Francesco Clemente, como en el caso de *Figura que florece* (1995), con un grado de iconicidad cada vez más elevado. En el año 1999, el simbolismo de sus pinturas es ya muy acusado, además de contener una gran carga literaria, como en su serie *Arquitectos*. Así mismo, el dibujo adquiere cada vez más preponderancia.

Virginia Lasheras hizo, en una década en que mandaba el enfriamiento de la subjetividad, un canto a la misma, con una pintura cálida, vital y expresiva.

Su última exposición individual la hizo en el año 1999, en la Galería Nájera de Madrid.

En cuanto al resto de las pintoras, como es lógico, sus trayectorias han ido evolucionando durante estos años y, en algunos casos, han abandonado la pintura para interesarse por otras áreas de la creación.



Ayuso, *Danzondas III*, 2005, óleo sobre tela, 114 x 162 cms.

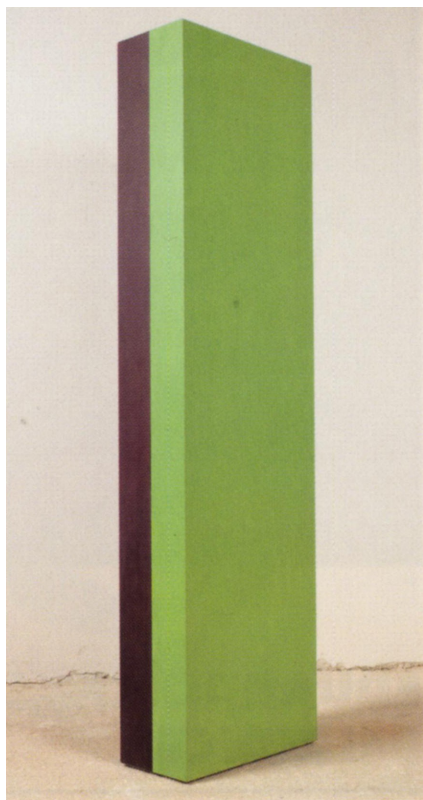
Chiti Ayuso, Ana Díaz, Mareta Espinosa, María Gómez, Pilar Insertis, Menchu Lamas, Fran López-Bru, Isabel López Mora, Sofía Madrigal, Lita Mora, Felicidad Moreno, María Luisa Rojo, Ángeles San José y Soledad Sevilla se han mantenido fieles a la pintura, resistiendo en un contexto radicalmente ajeno a la misma. Rosa-Brun y Ana Mazoy se mueven en el área de la esculto-pintura. Eugenia Funes derivó al campo del vídeo de creación, mientras que Iraida Cano, Elena Del Rivero, Trinidad Irisarri, Marisa Moral, Victoria Santesmases y Darya Von Berner han abandonado la pintura como tal, dedicándose a la creación en campos muy cercanos a lo objetual y a la instalación. En el caso de Elena Del Rivero, Victoria Santesmases y Trinidad Irisarri, nos encontramos con trabajos artísticos relacionados con los discursos de género; en cuanto a Iraida Cano, se ha decantado por el *land-art*.

Chiti Ayuso es una de las pintoras que ha evolucionado de manera llamativa en su pintura, dando a su discurso de los años ochenta un giro importante. Sin embargo, la obra se mantiene ligada a la de los ochenta por las raíces Pop que hay en los trabajos de ambos periodos.

⁸⁷¹ Carmen Pallarés: «El jardín preservado de Virginia Lasheras», *ABC*, Madrid, 25 de junio de 1993, p. 33.

A partir de los noventa centrará su interés en el paisaje urbano, como lo mostró en las pinturas que realizó alrededor de los dos primeros años de la década de los noventa, donde retrataba magníficamente Marruecos, país al que viajó, y que llevó a Chiti Ayuso a producir *Perímetro de luz* (1992) y los *Cuadernos de viajes* (1990-1993).

En el año 1994 trabaja en la serie *Ciudad Nocturna*, paisajes nocturnos madrileños, centrados en visiones de la M-30, de parques -*Parque iluminado de naranja*- o de fachadas de bloques con las ventanas iluminadas. Una pintura muy construida y narrativa. En el año 1997, se mantiene en el tema de la arquitectura urbana, donde los bloques de pisos son tratados huyendo del detalle, como en *Saledizo* (1997), en busca de la sintetización de las formas, de su esencia geométrica, a través del uso de colores planos.



Rosa Brun, *Dugal*, 2008, técnica mixta sobre madera, 185'5 x 54 x 22 cms.

Es un discurso que ha evolucionado, reduciendo su temática a arquitecturas de edificios tratadas con colores luminosos, que en ocasiones recuerdan a la Bauhaus y a los constructivistas, pero que esta más bien enfocado hacia el hiperrealismo neoyorquino. Algunas obras representativas de su trabajo de los últimos años son: *Urbanístico (Pantera rosa)* (1997), *Dance Mission* (2000) o *Colores abisales* (2002). La obra de Chiti Ayuso, en los inicios del siglo XXI se construye con detalles, que no fragmentos, de arquitecturas exteriores, tratándolos de manera que pierden su sentido de totalidad. Una pintura casi plana, donde no hay degradados ni claroscuro, que roza lo esquemático y que busca el espacio.

A partir de estas arquitecturas urbanas, Chiti Ayuso, en los últimos años, ha ido introduciendo en su obra referencias musicales, intensificando su tendencia a la abstracción geométrica, con una pintura que «a través de la insistencia en los juegos de luz y en la viveza de los colores»⁸⁷² se propone transmitir una sensación de ritmo, como en su serie *Danzondas*, presentada en su última exposición individual en la Galería Amparo Gamir, en Madrid, en el año 2006.

En el año 1991, Rosa Brun ya estaba en la senda de la escultura, o más bien, en su caso, de la picto-escultura. Las obras siguen teniendo fuertes connotaciones pictóricas, como el hecho de que se apoyen en la pared, pero Brun piensa ya en términos espaciales. La lucha que había -en los años finales de los ochenta- entre el constructivismo y el lado expresionista de su trabajo -que, por otra parte siempre supo conciliar de manera sabia- ha concluido con la desaparición del último, como demuestra su serie *Elementos del natural* (1991), de carácter minimalista, sin efectos de gesto, textura ni color.

A partir del año 1993, seguirá construyendo un discurso esencialmente austero, donde los materiales se reducirán al hierro, acero, cristal y superficies cubiertas de yeso, llegando a realizar piezas como *Antesala* (1993), desapareciendo también el juego arquitrabado, en busca de soluciones más minimalistas⁸⁷³.

⁸⁷² María Escribano: «Chiti Ayuso», *Arte y Parte*, Santander, no. 61, febrero-marzo de 2006, p. 137.

⁸⁷³ José Marín-Medina: «La antesala de Rosa Brun», *ABC/Artes*, Madrid, 2 de julio de 1993, p. 34.

Sin embargo, en el año 1998, en el discurso de Rosa Brun ha entrado ya la esculto-pintura o, más bien, como un crítico observó⁸⁷⁴, la pintura escultórica: piezas de pared, difíciles, aparentemente secas y adustas, que contienen una gran belleza interior. Son evocaciones de las relaciones que los materiales mantienen entre sí.

En los últimos años, Brun se encuentra inmersa en un proceso de investigación sobre la transformación de la percepción que abarca tanto a lo que se vé como a aquello que se sugiere, utilizando para ello el color y formas geométricas primarias, dirigiéndose, no a la razón, sino a los procesos perceptivos del inconsciente en los que tiene un papel determinante el azar.

Este protagonismo de lo pictórico eclosiona en el nuevo siglo, con obras llenas de sutileza y poesía, a la par que de color, llegando a piezas como *Lumaquela* (2003), *Marbak* (2006), *Bevior* (2007), *Dugal* (2008) o *Catilina* (2008), de carácter puramente constructivista, donde reina el color sobre soportes de pared o suelo que incluyen la obra en la esculto-pintura.

La última muestra individual la realiza en 2008 en la Galería Oliva Mara, en Madrid.



Iraida Cano, *Cactus*, 2008, barra de hierro y pintura blanca.

Iraida Cano, realiza, en el año 1991, un viaje a Tanzania que va a marcar de forma drástica su trayectoria futura. El contacto con África y su desbordante naturaleza la fascina: allí tomó notas, apuntes, hizo multitud de fotografías. A su regreso trabajó con todo el material recogido, iniciando una serie de dibujos a la que puso el título de *Serengueti*, que fue expuesta en Guatemala capital, en el Patronato de Bellas Artes, y en Madrid, en el Centro de Información y Documentación Africanas.

Aunque continuará pintando sobre formato tradicional, incluso haciendo incursiones en la cerámica, a partir de estos momentos, Iraida Cano desarrolla la idea de pintar los animales a tamaño natural, insertos en la naturaleza, introduciéndose de esta forma en el *land-art*. Un factor determinante para llegar a esta decisión fue su colaboración, en el año 1991, con Nancy Spero, en la obra que esta artista realizó en el Círculo de Bellas Artes madrileño. Los primeros trabajos los lleva a cabo en el entorno natural de El Arreciado, en los

⁸⁷⁴ José María Parreño: «Rosa Brun, en la frontera de lo incomprensible», *ABC/Artes*, Madrid, 24 de abril de 1998, p. 32.

Montes de Toledo, pintando los animales sobre piedras o rocas, adaptando progresivamente los materiales a su entorno, como en la obra *Tigre* (1994), hecha con latón esmaltado, que estaba situada en el cauce de un río.

Durante la década de los noventa su obra se centrará en este tipo de actuaciones, realizando intervenciones en diversas zonas de España, así como fuera de nuestras fronteras. En el año 1995 realiza la intervención *Elefantes*, en Grizelade Forest, Cumbria (Inglaterra), donde pinta, con esmaltes sobre piedra, fragmentos del cuerpo de un elefante que distribuye por el bosque. En el año 2001, realiza la serie *Pirineos*, usando esmaltes sobre las paredes de pizarra de las rocas -*Sombra de lirios*-, o tallando la roca -*Lirio*-; también en este año, lleva a cabo, en las tierras de Bercianos del Real Camino, dibujos esquemáticos de animales, basados en las pinturas rupestres que hay en la Ruta de la Seda, al norte de Pakistán, utilizando módulos hechos con planchas de acero inoxidable.

En el año 2000, vuelve a tener lugar en la obra de Iraida Cano un acontecimiento importante: con la pieza *Tres amapolas para un jardín en el mar* la artista extiende su labor creativa a la escultura en hierro coloreado, actividad que mantendrá hasta la actualidad: *Flores* (2002), *Orquídeas* (2003), *Lirios azules* (2003), *Orquídeas en Atitlán* (2005), situada en el Lago Atitlán (Guatemala), *Galeras y Tartana* (2007), ideada para el castillo de Denia o *Cactus* (2008).

Su último trabajo, bajo el título de *Recorrido de poesías y cuentos para leer en la naturaleza*, lo ha realizado en El Arreciado, en el año 2008.

Así describe Iraida Cano su trabajo de estos últimos años:

Mi proceso de trabajo consiste en intentar entender un entorno natural determinado, analizándolo, estudiando que forma, ya sea animal o vegetal, se encaja en el paisaje. Entonces lo pinto y, a continuación, lo documento a través de la fotografía⁸⁷⁵.

Elena Del Rivero trasladó su residencia a Nueva York en el año 1991, por motivos personales, y a partir de ahí fue siguiendo una senda que le ha conducido a campos alejados de la pintura, al menos hasta el año 2007, en el que parece haberla retomado. De todas formas, Del Rivero se ha confesado pintora en varias ocasiones⁸⁷⁶.

Desde la década de los noventa, ha estado ocupada en elaborar discursos de tipo objetual, cercanos a los planteamientos feministas, tanto en su mensaje como en los medios que utilizó para enviarlo. Todo esto se materializa en el tema epistolar, constante en los noventa, a través de *Las Cartas* y *Los Diarios* que, en principio, eran en blanco y negro, para pasar al color a partir del año 1997, aumentando, también, su tamaño. Los soportes son variados, desde el papel, a la seda, en la que hace bordar los textos, como en *Cosiendo minimalismos (tres mantelerías)*, de los años 1994 y 1995, y en *Cartas a la madre* del año 1996. Todos estos trabajos se basan en el paso del tiempo, entendido como el tiempo que transcurre mientras elabora una pieza, y en la repetición de los segundos equivalente a la repetición del gesto femenino al hacer labores manuales artesanales, y reflejan la necesidad de Elena Del Rivero de comunicarse y de experimentar.

A partir del año 1991 inicia la serie *Cartas a la madre*, que terminará en 1993, llegando a hacer tres mil piezas. Un trabajo intimista y reflexivo, que hace constante alusión a lo femenino -a través de la costura, el tejido o los bordados- usando *collage* sobre tela de imágenes -en algunas ocasiones clásicas- que tienen que ver con la mujer y sus roles sociales. Los materiales utilizados son variados, pero casi siempre relacionados,

⁸⁷⁵ Iraida Cano, en entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 24 de febrero de 2010.

⁸⁷⁶ Elena Del Rivero, en un texto sobre Carmen Calvo escrito para *Arte y Parte*, junio-julio de 1997, y dirigiéndose a esta artista, dice: «Somos más o menos de la misma edad, de Valencia, y fundamentalmente, pintoras», p. 10.

como hemos dicho, con lo femenino: papel, bordados, cosidos, alfiles, agujas, textos, tachaduras y dibujo. Otras piezas interesantes son *Carta inacabada* (*Carta a una hija joven*) (1998), *Cartas a la novia* (1999) y *Nueve Cartas Rotas*, realizadas entre los años 2002 y 2004. La distancia o frialdad que pudieran tener estas obras, dado su carácter minimalista y objetual, queda apagada por la calidez y pasión que le aporta el tema, radicado en la experiencia vital de la artista, lo que pone de manifiesto la creencia de Elena Del Rivero en la relación del arte con los sentimientos del sujeto.

También, desde el año 2001, las instalaciones adquirirán importancia en su obra, como por ejemplo *La perfecta casada. Para Eloisa* (2000-2001), pieza impactante, con una puesta en escena complicada que se desarrolla alrededor de una gran velo de novia al que se le han cosido las páginas de la obra de Fray Luis de León a la que el título de la instalación hace referencia. Además, en el año 2002 se inicia en la fotografía con *Las Hilanderas*.



Elena Del Rivero, *Dishcloth*, 2008, láminas de pan de oro sobre papel de abacá, 198 x 198 cms.

Después del atentado terrorista del 11 de septiembre de 2004, que afectó directamente a la residencia de la artista, la obra ha estado transmitiendo todas las sensaciones que este acontecimiento produjo en Elena Del Rivero; así sucede, por ejemplo en la instalación (*Swi:t*) *Home: A Chant* (2001-2006)⁸⁷⁷ y en la *performace* que presentó en La Casa Encendida madrileña, en el año 2002.

A partir del año siguiente, sin abandonar el carácter objetual de su obra, parece retomar también la pintura, como sucede en su última exposición individual en Madrid, en la Galería Elvira González, en el año

⁸⁷⁷ Instalación que montó en El Patio Herreriano de Salamanca en 2007, hecha con papeles encontrados, gasas e hilos.

2008, donde los cuadros compartían espacio con piezas objetuales como un impresionante paño de cocina absolutamente cubierto de pan de oro, *Dishcloth*, que poseía un fuerte carácter simbólico⁸⁷⁸.

Ana Díaz, en la entrada de los noventa, sufre un parón expositivo debido a las condiciones del mercado. No así su actividad creativa. Sigue su proceso de investigación en el taller, buscando simplificar y esencializar la obra. En principio, retorna al color y a los formatos más tradicionales, para iniciar una investigación que se centra en la luz y las texturas. En esta vía de trabajo incorpora nuevos materiales como el temple o la cola de conejo combinados con el acrílico. En los primeros años de los noventa, este proceso de investigación sobre nuevos materiales la llevará hacia la experimentación con yeso y sales minerales, además de con resinas sintéticas, vía que terminará conduciéndola al descubrimiento de las posibilidades expresivas y plásticas del blanco, que abrirán la obra a la luz, el vacío y el silencio.



Ana Díaz, *El lenguaje de los árboles africanos*, 2007, mixta sobre madera y cartulina, 100 x 90 cms.

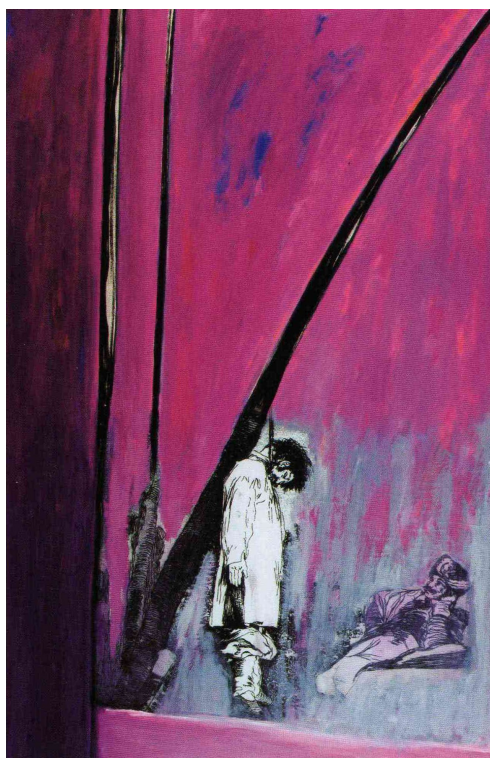
En el año 1993, su discurso ha conseguido meterse en la vía perseguida, con obras alejadas ya del barroquismo anterior, como *Intersección* y *Ante la ventana*, ambas del año 1992, o *La frontera del país amarillo* (1992), donde el espacio se construye con planos de color y texturas diferentes. A partir de ese momento, inicia dos largas series que la van a mantener ocupada durante toda la década de los noventa y parte de los inicios del nuevo milenio: una serie amarilla y otra blanca. En ellas las formas se esquematizan y prevalece un espacio continuo, interrumpido de forma rítmica y sutil, y donde la geometría subyace en la composición.

⁸⁷⁸ Bárbara Rose: «Elena de Rembrandt», *ABC/Artes*, Madrid, 11 de noviembre de 2006, p. 44. Elena Del Rivero ha estado usando el paño de cocina deteriorado y, posteriormente, restaurado como símbolo del deterioro de su vida personal y de recuperación de la misma.

Todo ello en busca de una serenidad que en la serie amarilla es más vibrante: *Recuerdos de África II* (1999), *Amboseli* (1999), *Mapa de un olvido* (1999) o *Garabato* (1997).

En la serie blanca la serenidad se agudiza y adquiere protagonismo el espacio silente; son trabajos que en algunos casos llegan casi a plantear el blanco sobre blanco, donde la sutileza es la que define la obra, tanto en luz y color, como en las texturas. Piezas de esta serie son: *Habitantes del silencio* (1991), *Viento del diablo, amanece* (1997), *Mapa no. 4 con centro en amarillo* (1997), *África* (2000), *Elegía africana* (1999-2000) y *Servilleta con lágrima roja* (20001).

Paralelamente, a partir del año 1999, trabaja en una serie de obras como *Viaje a Ítaca* (1999), *Línea de sensaciones* (2000), *Dibujo en el borde* (2002), o *Espacio con rectángulo verde* (2002), que sitúa bajo el epígrafe general de *Espacios a vainica*, y que se incluye, a su vez, dentro de la serie blanca, agudizando en ella la relación existente entre luz-materia-textura-ornamento-espacio. Son obras en las que «emerge la geografía del recuerdo, el territorio de la huella, en búsqueda del reposo»⁸⁷⁹.



Mareta Espinosa, *No. 36*, 2008, óleo y papel sobre tela, 195 x 130 cms.

En los últimos años, el blanco sigue presente en su discurso, pero vuelve a aparecer el color en grandes planos texturados, construyendo imágenes donde el espacio y la luz siguen siendo el centro de la obra, como, por ejemplo, en *Monólogo* o *El vestido nuevo*, ambos del año 2004.

En la actualidad, continua estas investigaciones, ampliando el abanico de materiales con el uso de telas, tejidos sintéticos, colas, grafito, lana o cintas de seda. Fruto de este proceso son *El lenguaje de los árboles*

⁸⁷⁹ Tania Pardo: «La esencia del tiempo», folleto editado para la exposición: *Ana Díaz. La esencia del tiempo*, Galería Ángela Sacristán, Madrid: Galería Ángela Sacristán, 2001, sin página.

africanos (2007) y *Corazón caliente* (2007). Por otro lado, ha realizado una serie de obras sobre papel de seda donde, con un alto grado de ascetismo, logra imágenes que buscan el silencio; un buen ejemplo de estos trabajos son *Rojo y Seda* (2008) y *Sanghai* (2008).

Su última exposición individual la hizo en el año 2008 en la Sala de la Diputación de Toledo en Santa María de Melque.

Mareta Espinosa, durante la década de los años noventa, desaparece del mercado artístico madrileño. No obstante, continúa trabajando en el estudio en dos líneas de investigación: una será la continuación del discurso de finales de los años ochenta; la otra incluirá el trabajo con materia y *collage*. En los inicios del nuevo siglo, la artista se reincorpora al mercado artístico madrileño.

Esta reincorporación deja de lado sus paseos por la materia y el *collage*, y retorna a sus orígenes. Efectivamente, la obra de Mareta Espinosa, hasta el año 2007, se mantiene -salvo episodios breves- en la línea de abstracción guerreriana, plena de exaltación cromática. Los colores en su obra están «entreverados, entretejidos, texturados, como están, en realidad los que día a día ponen el color imprescindible en nuestras vidas»⁸⁸⁰.

Sin embargo, a partir del citado año, Espinosa se introduce en una vía nueva para ella: la intromisión de la figuración en su obra. En los alrededores del año 2007, comienzan a aparecer referencias narrativas en su trabajo. Así sucede en las piezas que presentó en la galería gaditana IslaHabitada, en el año 2008; muestra que tituló *Oculto en los pliegues*, donde hace referencia al mundo femenino a través del mantón de Manila⁸⁸¹, alrededor del cual gira la exposición.

Esto se repite, aunque cambiando el tema, que ahora es la guerra, en la exposición *La Guerra como desastre*, de este mismo año, en el Centro Cultural de Móstoles. No obstante, en esta ocasión, las obras suponen una ruptura drástica, ya que las imágenes figurativas -con su carácter narrativo- ocupan “descaradamente” las pinturas. Los cuadros se inspiran en los grabados sobre la guerra de Goya. La introducción -aplicando el apropiacionismo- de imágenes que reproducen los grabados, supone una auténtica novedad en su trayectoria, a pesar de que, en alguna ocasión había utilizado el *collage* de forma breve, como se ha apuntado ya. Estas imágenes están manipuladas pintando encima, y es ahí, en la forma de poner la pintura, donde Mareta Espinosa mantiene aún sus raíces, sus referencias, su amor al expresionismo abstracto y a su transcendencia.

Todo lo anterior sitúa la obra actual de Espinosa en un punto crucial de su evolución que, probablemente, la conduzca a nuevos e importantes cambios en su discurso.

Su última muestra es la ya citada *La Guerra como desastre*, en el año 2008.

Eugenia Funes, a partir del año 1990, olvida la pintura que, según la propia artista, le sirvió para descubrir el mundo de las imágenes en movimiento. Su trayectoria, desde esas fechas, la sitúa en el entorno de las prácticas multimedia y multi-disciplinarias, tratando a través de ellas temas socio-políticos, sobre la comunicación y la manipulación de los medios, que han ido adquiriendo cada vez más importancia dentro de su discurso.

⁸⁸⁰ Carlos Jiménez: «Mareta Espinosa. O la alegría imprescindible del color», *Mareta Espinosa. Oculto en pliegues*, Galería IslaHabitada, Cádiz: Galería IslaHabitada, 2008, sin página.

⁸⁸¹ Óscar Alonso Molina: «Mareta Espinosa. Oculto en pliegues», *ABC*, Madrid, 19 de abril de 2008, p. 46.

Como ya hemos visto, Funes, desde los años ochenta, estaba personalmente muy interesada por la experimentación en terrenos que trascendieran el cuadro y muy poco dispuesta a renunciar a los problemas y a las relaciones con el espacio. Desde los primeros momentos le interesaron muchísimo las instalaciones y la intervención del espacio; tenía el convencimiento de que la pintura podía trascender el formato cuadro⁸⁸².



Eugenia Funes, fotograma de *Los que se ven entre sí*, 2008.



Eugenia Funes, fotograma de *Los que se ven entre sí*, 2008.

Hubo dos eventos, durante los años ochenta, que la marcaron definitivamente en este sentido. En el año 1984 se celebró en Madrid el *Primer Festival de Vídeo*, en el que hubo actividades diversas, desde muestras de vídeo, hasta instalaciones. Resultó ser el punto de partida para que en nuestro país los jóvenes comenzaran a interesarse por esta forma de creación, ya que dio a conocer a los grandes pioneros españoles de los años setenta, como Muntadas, Antoni Mercader, o Eugenia Balcells, que a esas alturas trabajaban y eran reconocidos fuera de nuestro país; además de descubrir al público español a Nam June Paik y Bill Viola. El otro fue la exposición *La imagen sublime (vídeo de creación en España)*, celebrada en el Reina Sofía, en el año 1987⁸⁸³.

A partir del año 1990 -con el soporte económico de la beca de la Diputación de Alicante- Eugenia Funes consigue trabajar en video-instalaciones, logrando, en 1991, llegar a ARCO con *Esquizo-Media*. Esta vídeo-instalación reposa sobre un dispositivo simple: el tiempo, el espacio y la textura, siendo el tiempo de percepción el factor más importante⁸⁸⁴. *Esquizo-Media* «conjuga dicotomías de ritmo y movimiento, y plasma efectos visuales provenientes de la naturaleza y otros artificios igualmente definitorios»⁸⁸⁵.

Según la propia creadora, los conceptos para instalaciones y video-instalaciones le vienen de influencias estéticas y conceptuales minimalistas y abstractas⁸⁸⁶ que, en años posteriores, desde el año 1992 en adelante, se van cargando de contenido y de postura. En un inicio son más las preocupaciones estéticas, pero con el paso del tiempo, Funes les va sumando contenidos políticos, como en *Oratorio de San Agustín* (2003) -video-instalación que tiene como tema el desastre ecológico del *Prestige*- o toca temas de género, como en *Toda la Humanidad Habla de Troya* (1998), video-instalación sobre la violencia de género.

⁸⁸² Eugenia Funes, declaraciones en entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 14 de febrero de 2010.

⁸⁸³ *Ib.*

⁸⁸⁴ Manuel Palacios: «Esquizo-Media», *Carlos Canet Fortea y Eugenia Funes*, Alicante, 1992, p. 34.

⁸⁸⁵ *Id.*, p. 40.

⁸⁸⁶ Eugenia Funes en entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 14 de febrero de 2010.

En general, a partir de los noventa, su paso por el vídeo y la vídeo-instalación responde a un interés por la imagen en sí y el espacio:

A través de este medio encuentro el soporte que me permite abordar claras cuestiones de composición. (...) Una edición no permite dudas, resquicios. Requiere decisiones constantes en varios niveles de lectura, la unidad mínima que es una imagen debe (...) asociarse a la siguiente y crean nuevos problemas que resolver. (...) Presentar los vídeos como soluciones formales para vídeo-instalación supone además, añadir todos aquellos aspectos que añoraba en la pintura, es decir, diseñar los soportes de las vídeo-instalaciones con criterios de elementos esculturales, trabajar con los problemas espaciales que estos elementos provocan,... Todo esto suponía continuidad con todo el trabajo anterior en instalaciones, y con un nuevo elemento formal, la imagen en movimiento⁸⁸⁷.

En todo este proceso, ha habido dos factores que le han resultado definitivos para Eugenia Funes a la hora de decidir el modo de trabajar en este medio: uno es el trabajo previo de concepto y el otro la realización práctica. Además, hay otro factor, que apareció más tarde, y que le abrió nuevas perspectivas: la posibilidad de implicarse en proyectos de autoría múltiple.

Desde el año 1998 realiza proyectos audiovisuales colaborando con compositores de música electroacústica y contemporánea, como en el caso de *Toda la Humanidad Habla de Troya*, con Adolfo Nuñez o *WE y Chaman*, con Luis de Pablos; estos dos últimos audiovisuales se estrenaron en el Planetario de Granada, con motivo del *Festival Internacional de Música*, en el año 1999. En el año 2000 realiza la vídeo-instalación *Síndrome de las moscas volantes*, en Alicante y en el año 2001, la vídeo intervención *Libertad de Géneros*, en Granada. En 2003, realiza el ya citado *Oratorio de San Agustín*, presentado en Nueva York, en el *IV Encuentro del Hemisferic Institute de la Universidad de Nueva York*. En el año 2007 estrena, en la alicantina Galería Aural, el vídeo *Stella*, así como *La Mirada que Siente, Roja*, en el Ateneo de Barcelona.

Inicia sus trabajos sobre la violencia de género a partir de su colaboración, con la elaboración de un audiovisual, con la Compañía de Teatro Sorámbulas, en el año 1996, para la obra *Entre bromas y veras*. A partir de ahí, con el referente de *Toda la Humanidad Habla de Troya (THHT)*, estrenada en el año 1998, -vídeo-instalación que aborda la puesta al día de estos conflictos, tratados ya por los clásicos griegos, y que fue concebida como obra abierta, suceptible de futuros desarrollos- estrena, con la misma temática, la también mencionada, *La mirada que Siente, Roja (LMSR)*.

Su último proyecto es la vídeo-instalación *Los que se ven entre sí*, estrenada el año 2008 en El Cairo. Supone un giro temático; este trabajo aborda temas como el de los protagonistas cercanos y el viaje, suponiendo también un cambio estilístico, al abordar el formato de entrevista.

Eugenia Funes define su discurso actual en estos términos:

La creación artística como exclusiva vía de expresión, las respuestas de contenido político y/o social son, hoy por hoy, de vital importancia... La amortiguación de las voces independientes y el escandaloso nivel de manipulación de los medios de comunicación o también, por qué no, esa lánguida complacencia del autor/a aislado/a sumados al evidente empobrecimiento y comercialización globalizada del mercado artístico, confieren especial sentido al tratamiento independiente y al uso diferenciado de los medios (...) las lecturas paralelas se convierten en práctica ineludible, lo que paradójicamente está en la esencia misma de los supuestos iniciales del Vídeo de Creación⁸⁸⁸.

⁸⁸⁷ *Ib.*

⁸⁸⁸ *Ib.*

María Gómez prosigue su línea de los ochenta. Entre los años 1992 y 1993 realiza una serie de trabajos sobre papel, en realidad dibujos, que organiza en series. En 1992 hará *Agujeros de Luz*, dibujos sobre papel con carbón conté; son imágenes de paisajes nocturnos, llenos de poesía, que están llenos de pequeños puntos de luz; elemento -la luz- que sigue y seguirá presente en su obra. En el año 1993 dibujará la serie *Nueve Constelaciones*, estrechamente ligada a la anterior. Con carbón, conté y pastel sobre papel, Gómez crea imágenes nocturnas que, en esta ocasión, dan prioridad a la figura humana o animal, y que remiten a lo arcaico o mítico.

Estas series abren a María una nueva etapa, más radical, en la que las obras comienzan a tener respuestas a las preguntas que la artista se venía haciendo a través de su poética. Así, en el futuro desaparecerán las luces que habían acompañado el discurso de María Gómez, para ser sustituidas por los libros. Sus personajes ya no buscan la luz, la han encontrado en la lectura. Debemos recordar que este tema estaba ya presente, muy tempranamente, en la obra a través de los pequeños textos que la pintora introducía e incluso en algunos personajes que leían. Otro aspecto importante de este cambio -que le fue proporcionado por *Las Constelaciones*- es que María Gómez descubre el color:



M. Gómez, *Sin título. 2ª habitación*, 2007, óleo sobre tela, 81 x 100 cms.

El azul de las *Constelaciones* me ha conducido al color, un aspecto que tenía pendiente. Me he sentido cómoda realizando esta obra y he comprobado que, aunque aún tengo un largo camino por delante, puedo confiar en mi capacidad para manejar el color⁸⁸⁹.

La primera vez que el tema del libro sale a la luz es en una exposición del año 1996: *El Libro Dorado*, realizada en la iglesia de las Claras, en Plasencia. También en ese año vuelve a exponer el tema en *El libro como objeto revelador*, título de la exposición que hizo en la Sala El Broncese, de Cáceres. Las obras -pinturas y dibujos- están inspiradas en *La Odisea*, con personajes mitológicos integrados en composiciones que siguen reflejando un mundo interior. Efectivamente, María Gómez, introduce el color en su pintura, un color cálido y sensual, con unas atmósferas doradas que evocan a los primitivos italianos. El tema de los libros alcanza,

⁸⁸⁹ *Arte y Parte*, «María Gómez», Santander, no. 7, febrero-marzo de 1997, p. 159.

en estos años, tanta importancia, que pinta libros reales, como en las piezas *Los 70 velos* (1998) o *Libro Dorado* (1995).

En el año 2000, en Machón, vuelve a incidir en el libro con una exposición titulada *María Gómez. Sin Título*, inspirada en *Las Visiones Teosóficas 1ª, 2ª, 3ª del Libro de Las Contemplaciones de los misterios de Ibn al'Arabi*, donde presentaba obras en las que la figura era el centro -*Siena tostada* (1999)-, obras representado espacios vacíos -*Los espíritus* (1999)-, y otras en las que se combinaba espacio y figura -*Le pregunté: ¿Cómo he de hacer para que la perla siga siendo perla, la gema...* (1998)-. El libro está presente, bien porque el personaje está leyendo, o bien directamente, en las piezas que consisten en un texto escrito sobre el revés del lienzo, como *Bebedor de agua de río* o *Alfa*, ambas del año 1999. Estas obras suponen una auténtica novedad, por su carácter claramente conceptual, tan alejado, aparentemente, del discurso de María Gómez. El tema del libro lo continuará con la muestra *Tercer Libro*, en Cádiz, en el año 2001.



Pilar Insertis, *Materia del aire 6*, 2007,
óleo sobre tela, 152 x 76 cms.

Hasta el año 2008, el discurso de Gómez se ha mantenido en esta línea poética, literaria y mística, donde el espacio, el color y la luz están excelentemente tratados, un buen ejemplo de ello es la pieza *Sin título. 2ª habitación* (2007).

Su última muestra individual, bajo el título *Maestro*, la ha hecho en el año 2008 en la galería santanderina Siboney.

Pilar Insertis, durante el año 1991 retoma el aspecto más pictórico de su trayectoria, realizando una obra en la que se fusionan la pintura y la fotografía, con ingredientes apropiacionistas, donde el color tiene muy poca importancia y con un sentido literario algo exacerbado. Sin embargo, a partir del año 1992, Insertis llena sus obras de color, con fondos cálidos y muy pictóricos, consiguiendo alguna pieza llamativa por su grado de abstracción. No obstante, sigue teniendo dudas en su deslizamiento hacia lo puramente pictórico, como puede verse con claridad en la obra del año 1993, donde se mezclan trabajos de *collage* sobre tela, que se alejan hacia el objeto, con otras profundamente pictóricas, como *Celosía*. En este mismo año hace una incursión en el campo de las escultura.

Será en el año 1994 cuando Pilar Insertis deseche todas estas dudas y se decida finalmente por la pintura, con una explosión de color y el retorno al paisaje. Esta decisión, no obstante, aún no ha resuelto otro dilema que parece tener la pintora: por un lado pinta paisajes, de tono onírico, que incluyen a la figura humana; mientras por otra, realiza obras que evocan el paisaje, mezclando tratamientos propios a la abstracción y al hiperrealismo. A partir del año 1997, se decantará por los paisajes oníricos, de influencias clásicas, construyendo el espacio a través de tratamientos perspectivos complejos y solemnes, trabajados de manera hiperrealista, con gran maestría técnica; un buen ejemplo son *Cuadrado mágico 7 + 1* (1997), *La estancia de Plotino (espacio habitable)* (1999-2000), *Dentro de lo razonable, 10* (2001) o *La muerte de Sócrates*, (2003).

La obra de estos últimos años -a partir del 2005- se mantienen básicamente en la misma línea, acentuándose la importancia del espacio vacío, utilizando estructuras geométricas que sirven de soporte

para, mediante la perspectiva, modelar el espacio. Un espacio donde se pierden las figuras, o bien humanas o animales, como en *Área protegida* (2005), *Materia del aire 6* (2007) o *Materia del aire 14* (2008).

Su última muestra individual la hizo en Madrid, en la galería Metta, en el año 2008.

Trinidad Irisarri ha pasado de los *collages* a las instalaciones. La línea general de sus investigaciones- durante los años noventa y hasta ahora- se sitúa en la percepción y en la definición del espacio; un buen ejemplo de esto es la instalación *El Paseo* (2008), en la que, la percepción de una serie de huellas y su recorrido físico, hacen que el espectador reflexione sobre estos temas.

Para definir el discurso de esta creadora, desde los noventa hasta la actualidad, nos remitiremos a sus propias palabras:



Trinidad Irisarri, vista en perspectiva del proyecto- instalación *El Paseo*, 2008, primera huella, 22,6 cms; última huella, 588 cms.

Desde hace tiempo la idea de “los límites” es una constante en mi pensamiento artístico. Hablar de “línea imaginaria” es siempre complicado, dada la imprecisión del propio término y las múltiples interpretaciones que cada persona puede darle. (...) Personalmente me interesa la zona límite, los márgenes del arte. (...) Al trabajar lejos de zonas cómodas y sin problemas que concitan un éxito social fácil, es cuando se empieza a descubrir otros parajes menos conocidos y visitados, (...) donde el riesgo se convierte en oportunidad, donde al final acabas haciendo tu propio camino⁸⁹⁰.

Inicia estas investigaciones utilizando un material tan sencillo como el cartón, plegado o desplegado -obras de este tipo fueron las que presentó en la muestra colectiva *Auto-Stop* (1996)⁸⁹¹- para realizar

⁸⁹⁰ Trinidad Irisarri: «Bordeando Villanueva», texto escrito para la presentación del vídeo *Bordeando Villanueva* en el Centro Cultural de Villanueva de la Cañada, 2007, sin página.

⁸⁹¹ *Auto-Stop*, Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1996, pp. 10, 33-36.

construcciones *site specific*. Trinidad Irisarri lleva a cabo la idea de que la transformación de un espacio implica una transformación de las actitudes, tratando de cambiar la manera en que miramos un espacio determinado.

Sus instalaciones adquieren, en el año 2001, connotaciones insertas en el discurso feminista; así sucede en las dos que presentó *-Mesa y Tabique bordado-* en la muestra colectiva que se exhibió en la Sala de la Comunidad de Madrid de la Plaza de España: *Mujeres. (Manifiestos de una sutileza muy sutil)*. La segunda *-Tabique bordado-* era una instalación sobre la pared; donde utilizaba hilos y algodón para construir motivos de bordados femeninos, con la intención, según palabras de la artista de «transformar el espacio, los límites del mismo. En este caso al bordar la pared afectaba a las dos estancias (derecho y revés del bordado)»⁸⁹².

A lo largo del año 2002 lleva a cabo una serie de proyectos para instalación, como *Trampantojo*, donde utiliza madera, cartón, papel y pluma, que contiene un trasfondo social. La instalación consiste en «un suelo inclinado en el que la adaptación de los muebles juega a la naturalidad, pero en el que el principio de identidad rompe toda seguridad y armonía; un “autorretrato” mirando atrás, a los retratos interiores, (...) unas instrucciones detalladas para construir una casa que no es una casa, que es exactamente su contrario, la casa de cartonajes de los sin casa»⁸⁹³.

Así mismo, ha estado trabajando, hasta el año 2008 incluido, en el citado proyecto sobre la percepción espacial, titulado *El Paseo*. Paralelamente, durante los años 2004 y 2005 trabajó en una serie de retratos *-Retratos hechos por el tiempo-* que, para la artista, resultaron muy interesantes.

De esta forma describe Irisarri el proceso que siguió en este proyecto:

Yo elegía unos materiales y los manipulaba de acuerdo con la personalidad del retratado, posteriormente ponía una plantilla de ellos mismos (previamente recortada) y los dejaba a la intemperie durante meses hasta que el tiempo hacía el resto, el sol comía el color del papel que no estaba tapado. Finalmente quitaba las plantillas y aparecían las figuras⁸⁹⁴.

Su última intervención pública la ha llevado a cabo en el año 2007: *Bordeando Villanueva*, vídeo de 14 horas de duración donde investiga el concepto “límite-territorio” y donde «la verdadera obra es el recorrido y el vídeo sólo una manera de registrarla»⁸⁹⁵.

Menchu Lamas, a lo largo de estos años, ha seguido evolucionando en su discurso lleno de coherencia. Su obra, durante los años noventa, camina hacia una estética de la huella: sombras, escritura, impresiones directas, elaboran una pintura más silenciosa y plana que la de los ochenta, con la geometría siempre presente. La pintora, durante los años noventa, persigue un discurso donde reine el silencio y, sobre todo, la serenidad:

A lo que pretendo llegar es a la serenidad, entendiéndola como una de las formas más profundas de sabiduría⁸⁹⁶.

⁸⁹² Declaraciones de Trinidad Irisarri en una conversación con Ana Díaz, Madrid, 7 de febrero de 2010.

⁸⁹³ Rosa Pereda: «Cinco miradas en el límite», *Pentálogo*, Centro Cultural Galileo, Madrid: Centro Cultural Galileo, Ayuntamiento de Madrid, Junta Municipal de Chamberí, marzo de 2003, pp. 7-8.

⁸⁹⁴ Declaraciones de Trinidad Irisarri en una conversación con Ana Díaz, Madrid, 7 de febrero de 2010.

⁸⁹⁵ Trinidad Irisarri en «Bordeando Villanueva», texto escrito para la presentación del vídeo *Bordeando Villanueva* en el Centro Cultural de Villanueva de la Cañada, 2007.

⁸⁹⁶ Fernando Castro Flórez: «Huellas del enigma. Reflexiones sobre la figura matriz en la pintura de Menchu Lamas», *Menchu Lamas. O enigma de las Sombras*, Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 1997, p. 45.

Las sombras aparecen muy tempranamente, como «máxima economía de definición de la figura»⁸⁹⁷; puede comprobarse en pinturas como *Man* (1994). La imagen se somete a un proceso de pérdida de definición en favor de una abstracción mayor, perdiendo su carácter descriptivo y adquiriendo un alto grado de lirismo sintético. Además de las sombras y siluetas-signos, también aparecen otra clase de huellas, realizadas imprimiendo el color con esponjas, como en *Violín marrón* (1994) o en *Círculo-Sombras* (1997). Menchu Lamas avanza, durante estos años, hacia una concepción pollockiana de la imagen, pasando de la figura-imagen picassiana a la figura-forma: el tema se funde con el fondo, llegando a los que Fernando Castro define como figura-matriz⁸⁹⁸, como en *Piano* (1994). El color también sufre modificaciones, adquiriendo caracteres acuáticos⁸⁹⁹.



M. Lamas, *Ella*, 2008, acrílico sobre tela, 116 x 89 cms.

Hacia el año 1997, los fondos evolucionan, apareciendo bandas de color y retículas (*Código dinámico*, *Cosmos* y *Rotación*, todos del año 1997). Ya en el nuevo milenio, estos fondos más barrocos acogen la figura humana como la imprimación -huella, de nuevo- en negro de una misma plantilla; figura que, según declaraciones de Lamas, pretende ser ella misma⁹⁰⁰. Son pinturas que parecen volver la vista a trabajos de los ochenta, más impulsivas, más cercanas a lo intuitivo. Obras en las que se conjuga los aspectos físicos del proceso de materialización con el simbolismo del contenido, que se mantiene vigente, así como la geometría,

⁸⁹⁷ Antón Patino: «Bio-grafismos. Itinerario creativo. Energía simbólica y signos-raíz en Menchu Lamas», *Menchu Lamas. O enigma de las Sombras*, Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 1997, p. 22.

⁸⁹⁸ Fernando Castro Flórez, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁹⁹ *Id.*, p. 36.

⁹⁰⁰ Javier Díaz-Guardiola: «Menchu Lamas: sólo la pintura ofrece un verdadero estado de libertad», *ABC*, Madrid, 15 de septiembre de 2001, p. 34.

reflejada en el uso de cuadrado y de retículas, además de líneas oblicuas, pero, sobre todo, de los círculos, como en *Man I* (2000) y *Sueño circular* (2001).

La figura humana avanza en importancia, sustituyendo a las sombras de animales y objetos y repitiéndose constantemente en las pinturas, hasta llegar a ocupar el espacio del cuadro junto a la geometría -*Espejo da lúa* (2003) o *Perfil* (2006)-. Comparte importancia con la mano, que se mantiene, tanto en solitario, como formando parte de la figura humana – *Mano y recorrido* (2006), *Sueño de la cariátide* (2008), o *Contacto* (2008).

En su últimas obras, Menchu Lamas simplifica la composición, utilizando colores muy contrastados que acompañan a la figura humana: *Mirada* (2006); por otro lado mantiene los fondos con bandas de color, pero que se simplifican al mezclarse entre sí, sin anularse del todo, como en *Perfil* (2006). Incluso pinta cuadros donde la geometría se ausenta, como *Árbol-Araña* (2006) o *Ella* (2008), en favor de un planteamiento más gestual y expresivo.

En definitiva, la postura actual de Lamas ante la pintura no difiere mucho de la de sus comienzos:

La pintura es una continua búsqueda de algo que no sabes lo que es, pero lo importante es no perder la búsqueda. Tratar de atrapar lo que te sucede por la noche en el estado de semiconsciencia, tal vez⁹⁰¹.

Las últimas exposiciones las ha realizado en Madrid, en la Galería May Moré, y en Marrakech, en el Instituto Cervantes, en el año 2008.

Fran López Bru, durante la década de los noventa, mantendrá la misma intensidad de trabajo, pero en los primeros años del nuevo siglo, se verá obligada, por motivos personales, a reducir bastante dicho ritmo de producción.

En los inicios de la década de los noventa, su discurso sigue basándose en la limpieza y altura del color, consiguiendo, al depurar elementos, una mayor frescura. Sus obras continúan transmitiendo un vitalismo que permanecerá hasta la actualidad.

Hacia el año 1994 había cerrado un ciclo de cromatismo radicalmente abstracto, en el que apenas quedaban ya restos de llamadas al mundo vegetal, con tratamientos entre ingenuos y gozosos⁹⁰². Mediada la década de los noventa, Fran López Bru introduce alguna referencia figurativa, haciendo una abstracción “con recuerdos”, es decir, construyendo sus pinturas con manchas de color que traen a la memoria serpientes, elefantes, perros o cocodrilos, a la vez que sigue pintando de un modo directo y apasionado, haciendo un discurso plástico básicamente intuitivo.

En el año 1996, introduce en su trabajo la fotografía, ampliando a este ámbito el mismo discurso que hay en su pintura; recurre para ello a objetos cotidianos de plástico, ajenos a la acidez. Sus fotografías reproducen el lado lúdico y acuoso de sus pinturas.

A lo largo de los primeros años del nuevo milenio, López Bru se mantiene en su línea de abstracción, siempre centrada en la luz y color, pero evolucionando hacia un discurso más ordenado y lírico, donde el color aguado, casi apastelado por la presencia del blanco de los fondos, deja paso a la hegemonía de los colores saturados que juegan con pequeñas zonas acuareladas, en una sabia combinación de tonos fríos y

⁹⁰¹ Menchu Lamas: «Abstracción simbólica», *Menchu Lamas. La mano que mira el horizonte*, Galería May Moré, Madrid: Galería May Moré, 2008, p. 7.

⁹⁰² Miguel Fernández-Cid: «Fran López-Bru», *ABC/Artes*, Madrid, 1 de noviembre de 1996, p. 29.

calientes que se ordenan sobre la amplia superficie del cuadro en composiciones de mayor austeridad, para seguir transmitiendo un profundo sentimiento de alegría.

Este será el discurso de Fran López Bru hasta el año 2008. Su manera de ver el arte fue muy bien definida por Isabel Chinchilla:

No cabe bastidor artificioso, la medida o el cálculo, sólo la alegría del despliegue de la Naturaleza entendida como origen y matriz de nuestra propia naturaleza jubilosa⁹⁰³.

Su última muestra la realizó en la galería madrileña Pi & Margall, en el año 2001.



Fran López Bru, *Sin título*, 2008, mixta sobre papel, 21'50 x 31'50 cms.

Isabel López-Mora continuará, hasta la actualidad, en la vía que inició a finales de los años ochenta, caminando hacia un lenguaje pictórico en el que el color siempre ha seguido constituyendo la base de la obra, determinando el espacio y dando sentido al cuadro. Su lenguaje plástico ha ido evolucionado hacia una mayor sobriedad y se ha depurado, acabando por decantarse por una abstracción informalista.

Junto al color, la fragmentación -ya presente en la obra de finales de los ochenta- se constituyó, a partir de los noventa, en la característica esencial de su trabajo. A lo largo de esta etapa, la influencia minimalista se fue acentuado de modo progresivo, lo que se hace patente en muchas de las piezas que realizó en este periodo, obras que, no sólo están pintadas, sino construidas. Usando diversas formas recortadas en madera, llega a rozar lo objetual y la instalación, exacerbando la descomposición del formato tradicional del cuadro hasta hacerle integrarse completamente con el espacio de la pared.

En el nuevo milenio, López-Mora investiga de forma intensiva en el campo del grabado, donde vuelve a los formatos más tradicionales, manteniendo el gusto por el color e introduciendo en su lenguaje, de nuevo, lo gestual, en esta ocasión a través del grafismo, que adquiere potencia y protagonismo dentro de un lenguaje claramente informalista.

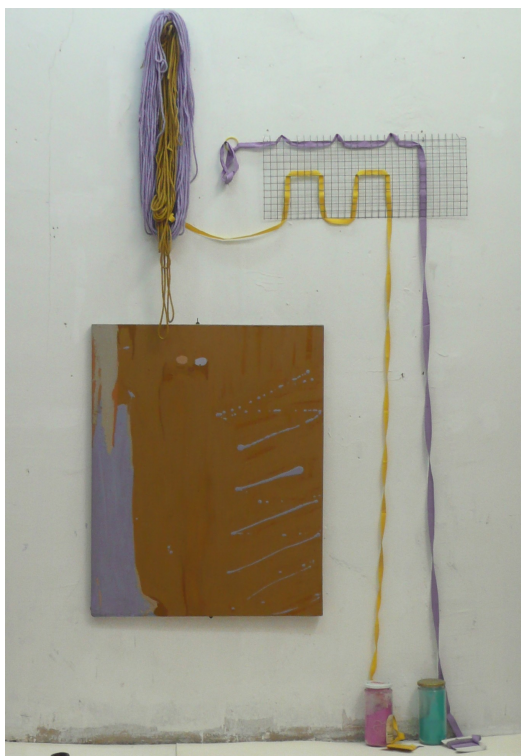
⁹⁰³ Isabel Chinchilla Mata: «Fran López Bru. Primavera», *Fran López Bru*, Elche: Institut Municipal de Cultura Ajuntament d'Elx, Elche, 2000, sin página.

De forma paralela, continúa profundizando en su proceso de acercamiento al campo del objeto y la instalación, como puede verse en sus últimos trabajos, de los que es un buen ejemplo la pieza de pared *Sin Título* (2008).

Para describir el centro del discurso actual de Isabel López Mora, recurriremos a las palabras de la artista:

Existen dos cosas que son mi intriga y motor: la primera, sería la curiosidad que siempre he sentido por cómo se construye el lenguaje (en general) como vía de comunicación, su adaptación sociológica y su cambio. La otra, la capacidad del hombre de sobrepasar el caos, elaborando una unidad a partir de la percepción de retazos (...) que le permite una cierta seguridad ante la nada. Para mí ese quehacer es la vida. En las obras está representado a través del color: el sentimiento, la emoción, la sensibilidad, la energía vital. Comunicación piel a piel. Está en la construcción formal: eso que yo llamo "quehacer"⁹⁰⁴.

Su última muestra la realizó en la galería madrileña Marisa Portugués, en el año 2003.



Isabel López Mora, *Sin título*, 2008, acetato de polivinilo, pigmento, madera, lana, alambre, vidrio, cartón, sobre pared, 210 x 140 cms.

Sofía Madrigal -como hemos visto- ya había hecho su entrada en el campo de la abstracción geométrica en los años finales de la década de los ochenta, y mantendrá esta línea hasta hoy. Seguirá pintado paisajes abstractos, introduciendo variaciones en su grado de abstracción que harán que se mueva desde la abstracción más radical, en la línea del cubismo, a una pintura que rememora la sintetización de formas del cubismo sintético.

⁹⁰⁴ Isabel López Mora, en entrevista con Ana Díaz, Madrid, 2 de marzo de 2010.

En el año 1995 continuaba haciendo paisajes, como *Caños de Meca*. En los alrededores del año 1997 hace un intento de meter color y aclarar su paleta; pero será, a partir del año 2005, cuando se vea en su obra un cambio -relativo- al retornar a una abstracción menos radical, con un índice de iconicidad más elevado, construyendo imágenes de paisajes y retomando el bodegón -tema que tocó en los primeros años de los ochenta- con una sintetización de formas menos drástica, como *Naturaleza muerta con flexo* (2005). Durante estos últimos años, ha seguido manteniendo los temas arquitectónicos como punto central, combinando pinturas de alto grado de iconicidad con otras más abstractas, y construyendo imágenes interiorizadas que hacen referencia a lugares reales, donde introduce novedades en cuanto al color, utilizando amarillos, verdes y naranjas. Es una pintura retiniana, donde la materia se convierte en la esencia de la obra.



Sofía Madrigal, *El libro incómodo*, 2004, materiales: papel y metacrilato, 35'50 x 60'50 x 33'50 cms.

Además de la pintura, Sofía Madrigal pasará a otros campos creativos, como la escultura, sin dejar de practicar el dibujo, permanentemente presente a lo largo de su trayectoria. El origen de su introducción en el campo escultórico es un viaje a Estambul y la fascinación que la arquitectura de esta ciudad le produce. Toma multitud de apuntes, cuyas formas, en el trabajo de investigación del estudio «se transforman en cubos»⁹⁰⁵ que le sugieren formas escultóricas; de esta forma comienza a hacer ensamblajes con maderas, para continuar trabajando con talla en madera. También en el campo de la escultura y objetos, o “artefactos escultóricos”⁹⁰⁶, mantendrá las raíces cubistas, así como a la arquitectura como tema. Así, en el año 1993, produce su serie *Cajas*, donde trabaja exclusivamente con este concepto, así como esculturas hechas con pladur, clavos, alquitrán... Así mismo, en el año 1995, realiza una serie de bajorrelieves en escayola.

Por último, para completar la visión panorámica de las actividades de Sofía Madrigal durante estos años, haremos mención a un tema en el que estuvo trabajando largo tiempo -entre 1978 y 2001- pero que mantuvo oculto: sus libros y cuadernos. Fue en su exposición de 2005, en su galería de toda la vida, Aelee Evelyn Botella, cuando nos descubrió esta faceta de su obra, exponiendo una serie de trabajos que

⁹⁰⁵ Sofía Madrigal, declaraciones en entrevista con Ana Díaz, Madrid, 16 de marzo de 2010.

⁹⁰⁶ Adolfo Castaño: «Sofía Madrigal y el ensimismamiento», *ABC*, Madrid, 11 de marzo de 1994, p. 32.

transmitían, en su conjunto, tal y como fueron presentados al público, serenidad⁹⁰⁷. Son libros de notas que se convierten en diarios de imágenes, entre ellos *Cuadernos de Basilea* (1989) -citados con anterioridad-; así mismo tiene libretas de viaje como *Manual de Mendigos* (1986). Sofía Madrigal indaga, también, en el tema del libro en sí, manipulándolo. En sus investigaciones, ha intervenido, desde un ejemplar de *Gargantua y Pantagruel* (1992) hasta guías telefónicas. Un ejemplo de esta línea de trabajo es la pieza *El libro incómodo* del año 2004.

Su última muestra individual la realizó en el año 2008, bajo el epígrafe de *Desde la otra orilla*, en el espacio madrileño de Evelyn Botella.

Ana Mazoy, desde los noventa, ha desarrollado un constante trabajo en el campo del libro-objeto y la *performance*, extendiendo su labor creativa a la pintura, la escultura y la esculto-pintura.



Ana Mazoy, *piEL en huELLA*, 2008, mixta sobre tela y piedra veteada, 2 piezas de 180 x 120 cms; 2 piezas de 180 x 40 cms.

En relación a la pintura -a partir de los años noventa y hasta la actualidad- el óvalo o su silueta se convierten en un tema importante, ya que la artista los identifica con ella misma⁹⁰⁸. Estos planteamientos darán lugar a largas series, como *Cantos Rodados*, *Lapidarios*, o *Epitafios*, con la que sigue en la actualidad.

Por otro lado, la huella entrará a formar parte de su discurso. Los motivos que la llevaron a esto son dos: la huella de su mano dejada por azar y la publicación del libro *Repertorio (no clasificad) de amores que dejan huellas*. Poco a poco, a lo largo de sus investigaciones, Ana Mazoy irá ampliando el campo de los materiales con los que trabaja, debido a la importancia que da a su carga simbólica. Al investigar en sus raíces gallegas, se acercará al mundo de los exvotos, lo que la va a conducir al uso de la cera, además de maderas y metales. También su indagación en la morfología de la imagen -tecnologías de la imagen y experimentación con tratamiento electrónico de la foto, a la que dedicará tres años- dará como fruto el libro

⁹⁰⁷ María García Yelo: «Acumulaciones», *ABC*, Madrid, 15 de enero de 2005, p. 30.

⁹⁰⁸ Ana Mazoy, delaraciones en entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 11 de marzo del 2010.

-citado ya- *Repertorio (no clasificado) de amores que dejan huellas* (1997)⁹⁰⁹, que se convertirá en la base de su discurso. La huella se convierte en el icono central, como sucede en *Perfiles profanos*, *Mano con sombra* o *Rondinella* (1999). La pintora ha declarado lo importante que fue para ella la década de los noventa desde el punto de vista de su discurso plástico:

... Ha supuesto para mí una nueva concepción de la vida que influyó drásticamente en mi obra, convirtiéndose la huella en el tema recurrente que se metamorfoseará en cerebro, para derivar en perfiles humanos (cabeza, mano) sumándose la iconografía de sus contornos⁹¹⁰.

Esta evolución, sin embargo, no ha dejado de lado nunca su originario sentido simbólico, con una concepción telúrica y totémica⁹¹¹. Es un discurso que se ha decantado por la vertiente lírica, repleto de magia y delicadeza.



Lita Mora, *Siringa y Pan*, 2008, mixta sobre madera, 50 x 50 cms.

Por otro lado, en el año 1999, expone por vez primera un mueble de madera: *Cajas Fuertes*, de aires duchanianos, que tiene un carácter polifuncional (archivador, expositor y museo portátil), que marcará el inicio de sus investigaciones sobre el objeto y su incidencia en un espacio determinado. Esta nueva vía de trabajo hará que se interese por el espacio público, desarrollando un discurso, paralelo al pictórico, por medios visuales, escultóricos y esculto-pictóricos. Realiza libros objeto, como *EvoCantoO de Eva* (2005-2006); en el campo de la esculto-pintura construye, por ejemplo, *Canto Hollado* (2003), *piEL en huELLA* (2008) o *P-Labra* (2000). Por último, en la escultura, podemos destacar las piezas *Canto de río Ángel* (2006), *Escala Abismal* (2006) y *Escalas* (2007).

⁹⁰⁹ Madrid: Información y Producciones, 1997.

⁹¹⁰ Ángeles F. Maira: «En búsqueda permanente», *Revista*, 25 de julio de 2009. Fecha de consulta: 15 de enero de 2010. Disponible en: [http://www.uam.es//AAResumen_archivos/2009/julio/Semana del 27 al 31 de julio/27/AMazoy.enbusquedapermanente\(Revista25.7.9\).pdf](http://www.uam.es//AAResumen_archivos/2009/julio/Semana_del_27_al_31_de_julio/27/AMazoy.enbusquedapermanente(Revista25.7.9).pdf), p. 20.

⁹¹¹ Rafael Morales Barba: «Ana Mazoy», *Ana Mazoy. ESC-ALA*, Lugo: Museo Provincial de Lugo, 2008, sin página.

Para terminar, haremos referencia a las palabras de Rafael Morales Barba, en el catálogo de la última muestra de Ana Mazoy, en el año 2008, en el Museo de Lugo:

La obra última de Ana Mazoy está concebida como un proceso de experimentaciones ligadas al taller. Se centra en la búsqueda de las posibilidades expresivas sin limitaciones matéricas, de soportes, de formatos... Reuniendo así elementos formales y tipográficos en una paleta de carácter conceptual⁹¹².



Marisa Mora,
*Las banderas que
nos cobijan.*
Japón, 2008,
collage, 175 x 75

Lita Mora ha seguido con una gran coherencia su línea discursiva, lo que no implica que no haya habido una interesante evolución, que se ha translucido en la manera de pintar, elaborando una técnica preciosista, de una calidad técnica insuperable, llena de sensibilidad y poesía. En cuanto al dibujo, ha seguido manteniendo su posición privilegiada. Su particular iconografía, basada en los mitos, ha extendido sus raíces de forma amplia, abarcando desde las culturas primitivas, como puede ser la precolombina, hasta la griega, pasando por los temas religiosos. Así, tenemos obras como la serie *Dioses y Adán y Eva* (1993), *Parcas Hilando* (1995), *Horóscopo* (1997-1998), *Entre el cielo y la tierra* (1999), la serie *Ángel de la guarda* (2001), la serie *Sirena* (2005-2006) y *Tocados* (2006).

A partir del año 1993 aparece en su lenguaje un elemento nuevo: la introducción de referencia del Pop en su pintura. *Adán y Eva* es un ejemplo excelente para ilustrar este acontecimiento, así como *Océano*, ya del año 1994. Lita Mora hace esta introducción del lenguaje pop a través del *collage*, utilizando elementos como yogures, cajas de latas de conservas o papeles para decorar paredes; y lo hace siempre con un agudo sentido irónico y un excelente sentido plástico. A medida que trabaja en las series citadas más arriba, va adecuando las influencias clásicas y mitológicas, «transformando la filosofía de los pobladores de sus cuadros en una referencia actual»⁹¹³.

En el año 1994 regresa a los escenarios madrileños, después de siete años de ausencia, a la galería Masha Prieto con una serie sobre el santoral, que está compuesta por piezas verticales alargadas que se mantienen en la misma línea que los trabajos anteriores. Entre los años 1996 y 1997 pinta la serie *Musas* y otras que tienen al universo celeste como motivo -*Planetario*, que adquiere el carácter de instalación, y *Orto y Ocaso* (1977)- o el Renacimiento -*Las Tres Gracias* (1977)-; alrededor del paso de siglo, pintará las series *Ángeles* y *Paraísos Perdidos*, donde lo ornamental alcanza categoría poética. Lita Mora logra combinar, de forma muy personal, con gran efectividad expresiva, elementos pop y renacentistas, incluso *kitsch*, retomando en algunas obras el acercamiento a lo objetual que tuvo en algunos momentos de los años ochenta, como en la magnífica pieza *Paraíso Perdido V* (1999).

Los últimos trabajos de Mora siguen manteniendo un empleo expresivo del trazo y de la pincelada. También la materia y las texturas siguen jugando en ellos un papel determinante, con su exuberancia, así como la configuración espacial de las obras. Su iconografía persiste en la recreación de complejos ciclos mitológicos, alcanzando la obra cotas elevadas en lo formal, sobre todo en la elegancia del dibujo y la sutileza cromática. Un buen ejemplo de esto es la obra *Siringa y Pan* (2008).

⁹¹² *Ib.*

⁹¹³ Carlos García-Osuna: «Lita Mora y las Musas», *ABC/Artes*, Madrid, 10 de octubre de 1997, p. 24.

Lita Mora realizó su última exposición en una galería madrileña en Masha Prieto, en el año 2006. En este mismo año la Diputación de Cádiz le dedicó una excelente muestra retrospectiva.

Marisa Moral, a partir del año 1991, inicia una serie a la que denomina *Muestrario*, que es definida por la artista, como «una respuesta a la percepción de un mundo real e inamovible que me parecía todo lo contrario: ilusión y engaño»⁹¹⁴. Los trabajos de esta serie están contruidos con trozos de tejidos de distintas formas y colores sobre diferentes soportes. Algunas de estas piezas mantienen su unión con la pintura por su carácter de piezas de pared, mientras que otras adquieren el valor de instalaciones.

A partir del año 1999, con la serie *Otros vestidos para Marilyn*, extiende su investigación al área de la fotografía manipulada, consiguiendo piezas como *Vestido para estar en casa* (2000). Estos trabajos la llevarán, más adelante, al uso de Photoshop. Paralelamente, sigue trabajando con telas -*Sin Título* (1999)- que tienen como soporte, a su vez, otra tela, como por ejemplo, terciopelo.

En el inicio del nuevo milenio, Moral continúa en este camino de investigación, realizando, en el año 2004, *Camino de Rosas*, instalación sobre suelo y pared con telas teñidas y recicladas, montajes fotográficos e impresiones sobre tela. También lleva a cabo, a partir del año 2002, una serie con contenido extremadamente trágico, cuya temática es el maltrato infantil, en la que trabajará elaborando piezas de carácter objetual -*Niños envueltos, fetos*- y otras -*Niños en la sartén*-.en las que trabaja con fotografías manipuladas.

Para describir esta última etapa, cuyo inicio podemos fijar alrededor del año 2001, nos atendremos a las palabras de Marisa Moral:

Es una etapa mucho más cercana a lo cotidiano, que intenta dar una respuesta personal a la visión del mundo que nos rodea. Es una manera un poco perversa por lo que tiene de falsa ingenuidad femenina, en el sentido más peyorativo. La manualidad. Por otro lado, las imágenes de estos últimos años en la prensa y medios de comunicación, referentes a la infancia, al maltrato de la mujer o los horrores que cometen en nombre de una supuesta patria o bandera han dado paso a un trabajo quizá menos “intelectual”, pero mucho más sentido⁹¹⁵.

Fruto de esta nueva visión es la serie *Las banderas que nos cobijan*, iniciada en el año 2006, que ha generado piezas como *Las banderas que nos cobijan. Japón*, (2008). Es una serie extensa, donde utiliza, junto a las telas recicladas, cosidas o pintadas, fotografías manipuladas con photoshop, además de una maqueta para escultura y multitud de obras de pequeño formato. Parte de esta serie fue expuesta en la última muestra que Marisa Moral realiza, en el año 2006, en el Círculo de Arte de Toledo.

Felicidad Moreno ha dado a su discurso un giro importante. En los finales de los años ochenta, la obra que mostró en el año 1989 en la Galería Seiquer supuso para la pintora un punto de no retorno, que le llevó a replantearse su discurso y buscar nuevos caminos, estando ausente del mercado expositivo durante cuatro años.

Reaparece en 1993, con un trabajo donde el color y la luz son los protagonistas, pero con una gran novedad dentro de su discurso: los elementos o formas orgánicas se adueñan del espacio pictórico, a través de patrones ornamentales, *drippings*, churretones o color fluido. Felicidad Moreno, en relación a esta evolución, comenta:

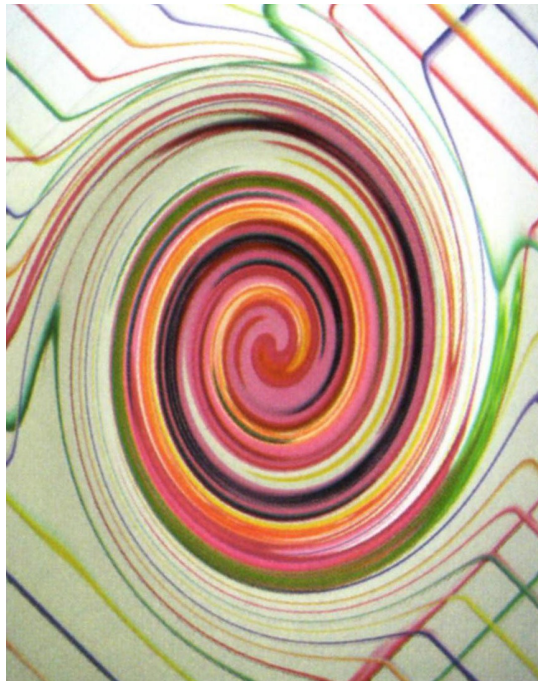
⁹¹⁴ Marisa Moral, declaraciones en entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 23 de febrero de 2010.

⁹¹⁵ *Ib.*

No se si por cansancio de la rigidez a la que estaba sometida empiezan a parecer elementos orgánicos, dando paso a una abstracción más gestual, donde la geometría apenas está presente, tal vez subyace como telón de fondo⁹¹⁶.

A esta nueva manera de enfocar el acto pictórico, como ya hemos apuntado, le acompañan el color, prácticamente ausente en la obra de los ochenta, que ahora se plasma en forma de superficies de apariencia líquida, y la luz, que sí que constituía el centro de su obra anterior. Hasta finales de los noventa se mantuvo en esta línea, utilizando una iconografía de formas vivas y biológicas, como motivos vegetales que, en algunos momentos, tenía el peligro de caer en lo decorativo.

Hacia el año 1998, Felicidad Moreno quiso evitar este peligro, depurando los motivos vegetales, de los que aún quedaron restos, en un discurso que en algunos momentos recordaba a Georgia O'Keeffe o a Luis Gordillo⁹¹⁷. También el color, que aplica sobre terciopelo o telas transparentes estampadas, se atempera, dejando ver trozos del estampado que se incorporan a la imagen. Hace una pintura que se instala entre la insolencia y lo complaciente, al filo de lo repelente y lo decorativo⁹¹⁸.



Felicidad Moreno, *Sin título*, 2008, acrílico y esmalte sobre tela, 200 x 150 cms.

En el nuevo siglo, Moreno incorpora al óleo, al acrílico, al esmalte y al *spray* las emulsiones fotográficas, haciendo imágenes de paisajes cósmicos y caóticos. Hacia el año 2004, la obra se va simplificando y ordenando, eliminando totalmente las formas vegetales, en busca de un discurso más esencial en lo pictórico, lo que derivará en una recuperación del arte óptico a través de los gestos infográficos

⁹¹⁶ Felicidad Moreno, declaraciones en entrevista con Ana Díaz, Madrid, 12 de abril de 2010.

⁹¹⁷ José Luis Clemente: «Felicidad Moreno», *Arte y Parte*, Santander, no. 15, junio-julio de 1998, p. 100.

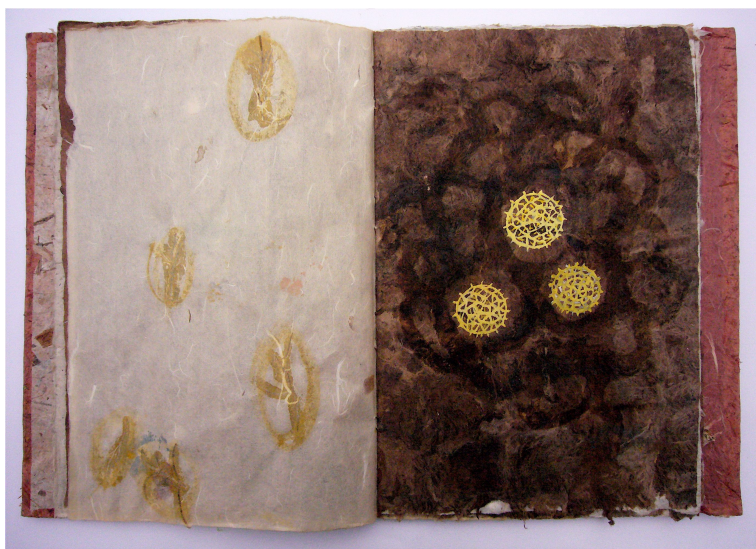
⁹¹⁸ *Ib.*

y construyendo mandalas, dianas y visiones cósmicas, en un universo lleno de luz y color, en donde la pintora actúa de forma lúdica, evitando la solemnidad.

A partir de 2007, sin dejar de lado trabajos más pictóricos, Felicidad Moreno comienza a investigar en una nueva técnica: la impresión digital sobre papel, a través de su serie *HipnÓtico*, de la que es ejemplo la pieza *HipnÓtico 115* (2007). Esta última etapa dará como fruto imágenes más frías, que evocan la hipnosis, la óptica y el sonido, pero que continúan manteniendo en su base un concepto sobre la luz y el color que ya se encontraba en su obra anterior, sólo que ahora la materia pictórica ha sido sustituida por el láser y por proyecciones de luz.

Hasta el momento actual de su trayectoria, Moreno no ha dejado en ningún momento de tener una visión pictórica de su discurso plástico, pensando en pintura independientemente del material utilizado⁹¹⁹.

Sus últimas muestras las ha realizado en el CAB de Burgos y en el MUSAC de León, ambas en el año 2006.



María Luisa Rojo, *Expedición III*, 1997-2008, Libro no. 155, mixta sobre papel de Nepal de arroz y corteza de árbol mexicano, 30 páginas, 22 x 30 cms.

María Luisa Rojo, durante los primeros años de los noventa (1992-1993) realiza una obra en la que la geometría sigue estando muy presente, centrada en la arquitectura. Los cuadros reciben la temperatura emocional a través del uso del color que hace la pintora. Son arquitecturas que dan cobijo a lo subjetivo⁹²⁰. En este periodo realiza series cuyo motivo central es la cúpula, utilizada como metáfora del universo; el fruto de este trabajo son piezas como *Observatorio* o *Geodesia*. Aunque la pintora ya tenía un interés especial por este tema, un viaje que realiza a Egipto aumentará esta fijación con lo arquitectónico, fascinada sobre todo por la imagen del cementerio de El-Minia; incluso hará una serie llamada *Gizeh*. Las formas pierden protagonismo

⁹¹⁹ Felicidad Moreno: «La pintura, para mi, es una elección como medio de expresión. Mi lenguaje pictórico casi siempre se ha desarrollado en el formato cuadro y pienso en pintura, independientemente del material que utilice, ya sea óleo, spray, impresiones digitales o la propia luz». Entrevista con Ana Díaz, Madrid, 12 de abril de 2010.

⁹²⁰ Adolfo Castaño: «María Luisa Rojo: la vida que es», *ABC/Artes*, 11 de junio de 1993, p. 25.

en función de la sensación, hasta llegar, en ocasiones, a diluirse. Estas series sacarán a la luz el formalismo que permanecía oculto en sus trabajos anteriores.

Entre los años 1994 y 1997 no realiza ninguna actividad expositiva a nivel individual, trabajando intensamente. Durante dos años, entre 1995 y 1997, lo hace en una serie en la que recrea el Génesis. Se basa, como es lógico, en diversas mitologías sobre el tema, sacando de esta forma a la luz de manera explícita el tono mágicista y místico que estaba oculto en la obra anterior. La pintora declaró al respecto que creía que existía un paralelismo entre el proceso creativo del artista y los procesos generales de la creación explicados en los mitos⁹²¹. Por otro lado, estos trabajos incluyen otra novedad: la aparición de figuras animales, apenas dibujadas, fruto en muchas ocasiones del juego con el azar que realiza la pintora. Piezas representativas son *Génesis I* o *Génesis XVI*. La forma de trabajar estas piezas no es, como pudieran sugerir los títulos numerados, de forma ordenada. El inicio fue *Génesis I*, a partir de esta obra fue haciendo el resto de forma anárquica. Las obras tienen todas una forma circular como centro de la composición y están trabajadas con colores fríos y oscuros. La crítica dijo de ellos que recordaban a Rothko y la escuela americana⁹²². Son pinturas frescas que dejan ver «el alma del artista»⁹²³.

Después de esta serie, seguirá centrada en temas similares, llevando a cabo otra basada en los astros, que la ocupará hasta el año 2000, en la que se decanta definitivamente por la abstracción, aunque haya algunas piezas como *Eclipse II* (1999) o *Luna* (1998) con alto grado mimético. En general son patrones geométricos abstractos que «no pretenden representar cosas, sino construir pinturas»⁹²⁴. Parte de estas obras son: *Eridamus I* (1999) o *NGC 7535. P. I.* (1999).

Una faceta de su trabajo que ha adquirido notoriedad progresiva -hasta convertirse, en estos últimos años, en su centro- son los libros de artista, calificados como joyas de sentimiento⁹²⁵, y las cajas; entre los primeros podemos señalar *Firmamento* (1998-1999) o *Expedición III* (1997-2008) y, en cuanto a las cajas, *India III* (1999). María Luisa Rojo se ha dedicado últimamente a trabajar casi con exclusividad los libros de artista, porque le permiten utilizar técnicas muy diversas. Algunos son libros de viajes, otros diarios y otros tocan los mismos problemas que su pintura:

Son un juego sin intención ni utilidad, que busca formas distintas de comunicación. (...) Como lo que importa es la experiencia, todo vale; en ellos puedo expresar algo con casi todo, con cualquier cosa, o con casi nada⁹²⁶.

En definitiva, la obra de María Luisa Rojo puede considerarse «como una meditación acerca de la naturaleza de hacer arte como una actividad física y mental en continua búsqueda de su sentido y como un intento de encontrar su lugar»⁹²⁷.

La última vez que expuso su obra, en el año 2008, fue en dos muestras colectivas: la *IV Exposición de Donaciones de Obra Gráfica a la Biblioteca Nacional*, en Madrid, y la exposición *Premio Carmen Arozamena: una antología. 1973-2008*, celebrada en Santa Cruz de la Palma.

⁹²¹ Elena Vozmediano: «María Luisa Rojo», *Arte y Parte*, Santander, no. 9, junio-julio de 1997, p. 139.

⁹²² Laura Revuelta: «El pintor en su entorno. María Luisa Rojo», *Blanco y Negro*, Madrid, 20 de julio de 1997, p. 37.

⁹²³ Javier Gil: *María Luisa Rojo. Génesis*, Galería May Moré, Madrid: Galería May Moré, 1997, sin página.

⁹²⁴ A.: *María Luisa Rojo*, Galería May Moré, Madrid: Galería May Moré, diciembre de 1999 a enero de 2000, sin página.

⁹²⁵ Javier Gil, *op. cit.*, sin página.

⁹²⁶ María Luisa Rojo, declaraciones en entrevista personal con Ana Díaz, Madrid, 10 de febrero de 2010.

⁹²⁷ A., *op. cit.*, sin página.

Ángeles San José, en los inicios de los años noventa, dio un vuelco a su obra que, realmente, supuso retomar la abstracción. Decidió alejarse de las imágenes y materiales con una presencia fuerte para investigar un terreno más sutil y frágil: el soporte de la pintura, incluyendo en ello el bastidor. Lo hizo limitando el color a su estado líquido, transparente, o utilizando ceras hasta deshacerlas, buscando siempre ese sentido de transparencia, como en las pinturas *Vía de la caridad I y II*, ambas de 1991. Hay en estas obras un eco lejano de paisaje. Este eco se convierte poco a poco en voz que, hacia finales de los noventa, puede escucharse ya con claridad.



Ángeles San José, *02 Fade to black*, 2005-6, óleo y grafito sobre tela, diptico, 240 x 160 cms., 240 x 120 cms.

En los umbrales del nuevo siglo, San José pinta paisajes llenos de misterio, nocturnos, oscuros, buscando las gamas de negro y gris, a través de la combinación sabia del óleo y el grafito. Ya hay en estas obras un poso claro de lo que vendrá después, un amor por los planteamientos orientales del paisaje, tanto en lo compositivo como en el uso del color negro. Su obra nos recuerda que el buen arte no hace ostentación, no lo enseña todo: el arte no debe desvelar su misterio por completo.

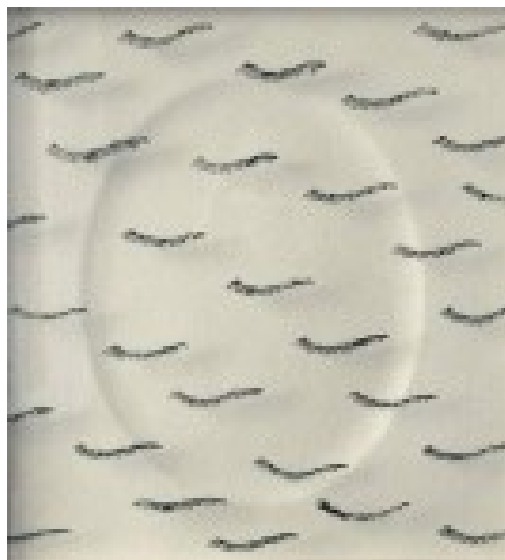
A partir del año 1996 se introduce en el mundo de la fotografía, a través de una serie que tiene como motivo al parque natural de Timanfaya, en Tenerife. Durante unos años seguirá alternado fotografía y pintura, hasta que, alrededor del año 2000, consigue piezas donde aúna ambas formas de expresión artística: la pintura consigue imitar a la fotografía, parece un negativo quemado, así sucede en *El viajero y la montaña. El otoño* (2000), consiguiendo que la obra mantenga un equilibrio entre frialdad y pasión.

En la ultima parte de su evolución, Ángeles San José llega por fin a lo oriental, al vacío como parte de la composición, al trazo suave y sutil como constructor, y al blanco y negro como color. Se ve con claridad en *Homenaje a H. Michaux* (2003). Siempre, es verdad, San José tuvo predilección por los colores de tono bajo, sobrios y sordos y por la vertiente delicada e íntima, muy lírica. Todo esto se acentúa en la obra que construye, desde el año 2003 hasta la actualidad. Es un discurso que «reduce al mínimo la elocuencia de la

pintura»⁹²⁸. Obras como *Walden* (2005-2006), presentada en su última exposición *Fade To Black*, en el año 2006, ilustran su trabajo.

Victoria Santesmases siguió pintando en sentido estricto hasta los primeros años de la década de los noventa. Durante este periodo mantuvo en su pintura el interés central en la luz, como indica el título que dio a su muestra en la madrileña Galería Jorge Kreisler, en el año 1992: *La luz dela aire*. Luz y silencio que permanecerán en su obra hasta hoy en día.

A partir de ahí, Santesmases efectúa un giro importante, deslizándose hacia el campo del objeto, e insertándose en discursos próximos a los calificados como feministas. Al menos, así parece demostrarlo el nuevo enfoque plástico que da a su discurso, donde los materiales y prácticas destinadas tradicionalmente a la mujer, como el uso de hilos y la costura; así como la manualidad artesanal que implican los trabajos y los formatos reducidos -que huyen de la grandilocuencia atribuida por los discursos feministas a los grandes tamaños pictóricos- son los protagonistas de la obra que realizará hasta hoy en día. Es un discurso que la une con Elena Del Rivero.



Santesmases, *Bandada de pestañas como transoceánicos*, 2007, pintura sobre papel, 133 x 146 cms.

Es, desde luego, una interesante investigación la que realiza esta artista, desde los noventa hasta hoy, básicamente realizada sobre papel -salvo excepciones- y utilizando los mínimos elementos posibles, para construir obras que en muchas ocasiones alcanzan lo objetual, pero que siempre son enormemente líricas, llenas de sensibilidad, delicadeza y sutileza, y donde el silencio y la luz perduran. Los materiales son variados: hilo cosido, cartón, clavos, tarlatana, alambres, plomo.... En los noventa produce varias series, como *La línea de la sombra* (1995) o *Noche en vela* (1998). Realiza, cosiendo hilo, magníficos dibujos que consiguen piezas tan interesantes como *Jaula 2* (1994).

En el nuevo milenio su discurso se hace cada vez más esencial, más minimalista; así nos encontramos con piezas como *Camino de espinas* y *Entre alfileres*, ambas del año 2003, cálidas y sugerentes, a la

⁹²⁸ Pablo Jiménez: «Sin pedir perdón», *ABC*, Madrid, 24 de enero de 2004, p. 34.

vez que contienen una dureza escondida. Victoria Santesmases consigue, con escasos elementos, -cada vez más reducidos- poemas visuales de una sutileza inexpressable, así sucede en *Atravesado* y *Atravesada*, ambas piezas del año 2004. A partir de 2006, introduce en su trabajo la tecnología digital -*Rostros Dañados* (2006)- y el *collage* de telas -*Rostro velado* (2006), retomando también la pintura, ahora sobre metacrilato, utilizando este último procedimiento con mucha frecuencia a partir del año 2007, como podemos ver en *El reverso de las nubes* (2007) o *Entre palabras* (2008). No obstante, combina esta técnica con obras sobre papel, como es el caso de *Bandada de pestañas como transoceánicos* (2007).

Su última exposición individual la ha realizado en el año 2008, en la galería La Zúa, de Madrid.

En cuanto a Soledad Sevilla, debemos resaltar que, además de ser la de más edad de las pintoras de las que nos ocupamos, también es la que más reconocimiento ha tenido, habiendo recibido la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes del Ministerio de Cultura, en el año 2007.



Soledad Sevillas, *Apóstoles mayores 2*, 2007, pintura al óleo sobre tela, 240 x 200 cms.

Como hemos visto, en el año 1990 había entrado ya en un proceso de incremento del factor subjetivo en su trabajo. La obra que desarrollará durante los años noventa y hasta hoy, estará marcada por un lado, por la asimilación de la propuesta existencialista del expresionismo abstracto, que dará lugar a la serie *En Ruinas* (1992-1995), *Muros* (1996-2004) e *Insomnios* (2000-2003); y, por otro, por la poética de la desaparición y la ruina, que será el origen de *Mayo. 1904-1992*, *El Tiempo vuela* (1998) y *El Rompío*, en la que ha trabajado desde 2003 hasta ahora.

Estos planteamientos hacen que Soledad Sevilla realice en su obra grandes cambios: en el año 1991, en *Atropellar la razón*, la cuadrícula que le había acompañado hasta estos momentos es abandonada, así como la ligeras referencias figurativas. El vacío será el que sustituya a la leve referencialidad figurativa que había en sus cuadros, un vacío que está destinado a ser llenado por el espectador. No obstante, Sevilla mantiene un hilo de unión muy importante con su etapa anterior: el interés por crear un espacio envolvente, palpable en muchos de sus trabajos, como en su serie *En Ruinas*.

Cuando comienza la serie *Muros*, hacia el año 1996, vuelve a recurrir a los grandes formatos; piezas excelentes de esta serie son *Soñé con una planta* (1997) o *Te llamaré hoja* (2005). La intención de Soledad Sevilla, al recurrir a lienzos de gran tamaño, no es buscar la grandiosidad ni la pomposidad, muy al contrario -al igual que Rothko⁹²⁹- lo que quiere es que el espacio la inunde, la absorba, estar dentro del espacio del cuadro, no poder controlarlo. Tenemos, por otro lado, la obras en las que el paso del tiempo es el motivo, que surgen a partir de una intervención, *Mayo. 1904-1992*, en el castillo de Vélez Blanco (Almería) y que, curiosamente, en esta primera ocasión, se convierte en una obra que intenta eludir el paso del tiempo. No obstante, será de ahí de donde salga toda la serie *En Ruinas*, que se verá reflejada en la instalación, de 1998, *El tiempo vuela*, hecha con serigrafías de alas de mariposa. Dentro del tema de la destrucción hará dos instalaciones, *El Rompío* (2001) y *Temporada de Lágrimas* (2003), que parecen ser una metáfora del estado emocional de la artista⁹³⁰. La almadraba abandonada de *El Rompío* la fascinó y marcó de tal manera, que toda la obra posterior, hasta ahora, tiene su origen en ella, como sucede en las pinturas *Así procede la naturaleza*, *Cuadroterapia* o *José Tomás*, todas del año 2007.

La serie *Apóstoles* (2006-2008) -que adopta su nombre de la obra de Rubens, *El Apostolado*, del Museo del Prado- procede de la depuración de otra anterior, basada en las ventanas de la almadraba: *Ventanas*. De estos trabajos sobre las ventanas de la almadraba, merecen ser destacados los titulados *Koan* (2006). Volviendo a la serie *Apóstoles*, Sevilla juega en ella con la idea de las maderas que tapaban las ventanas de la almadraba. Los cuadros de esta serie están pintados sobre tabla, evocando las vestiduras de los apóstoles, invirtiendo, de esta forma, la pintura de Rubens, que imitaba la madera sobre la tela del lienzo: un concepto de simulación. Es un conjunto de trabajos que precisan para su comprensión total el ser expuestas conjuntamente, es decir, son obras que se comportan como una instalación y que remiten a la última instalación de Soledad Sevilla, en el año 2008, *Un año de memoria*.

Su última exposición individual la realizó, en el año 2008, en el Instituto de América de Santa Fe (Granada).

Terminamos con Darya Von Berner. Hasta aproximadamente el año 1991, mantuvo su actividad creativa dentro de la pintura. A partir de ahí, efectuó un giro drástico, pasándose al campo de los proyectos de arte efímeros, surgidos de ideas humanistas y solidarias, realizando "pinturas efímeras itinerantes".

Inicia esta nueva faceta, en el año 1992, con *Marcha de los elefantes*, surgida en la ciudad siciliana de Gibelina, con motivo del terremoto que la arrasó. Después vendría, en el año 1994, *Lupus Viator*, con el lobo como símbolo del que no tiene lugar en la sociedad. Esta obra sería una metáfora del viaje, del despojo y de la enajenación. Posteriormente, realiza *Barreras Visuales*, basado en las telas que colgaban los habitantes de Sarajevo para evitar las balas de los francotiradores, que fue exhibida en Madrid, en el Círculo de Bellas

⁹²⁹ Carmen González Castro: «Soledad Sevilla. Transcurso de una obra», *Soledad Sevilla. Transcurso de una obra*, Santa Fe, 2008, p. 62.

⁹³⁰ *Id.*, p. 73. Soledad Sevilla declaró: «Ya no es posible la paz sólida de los estanques, vivimos en medio del crepúsculo de la conciencia y de la ética».

Artes, en el año 1998. En el año 1999 participa en un concurso de ideas para la organización urbanística de Tokio, diseñando un rascacielos⁹³¹.

A partir de su última individual pictórica en España, en 1991, en la Galería Bretón de Valencia, Darya Von Berner tardará mucho en volver a exponer en nuestro país, salvo en alguna contada ocasión⁹³², llevando a cabo su actividad artística fuera de nuestras fronteras. Es en el año 2006, cuando regresa a Madrid con la muestra *November Boughs* (Ramas de Noviembre), en la Galería Moriarty. Es una instalación en honor de Walt Whitman -el título hace alusión a la obra *Hojas de hierba*, de este poeta norteamericano- construida con ramas que salen de las paredes, atravesando la galería, y dos fotografías; además hay una segunda pieza consistente en una mesa separada de su apoyo habitual y que se mantiene en el aire al estar fijada por uno de sus lados a la pared, mientras un segundo árbol atraviesa su superficie, adquiriendo el conjunto «una intensidad que roza el misticismo»⁹³³. En esta instalación, Darya Von Berner equipara lo humano y lo vegetal en su violencia al reproducirse⁹³⁴.



Darya Von Berner, *Atmósfera*, instalación, 2007, Puerta de Alcalá, Madrid.

En el año 2007 realizó, para *La Noche en Blanco* de Madrid, *Atmósferas*, performance que rodeó a la Puerta de Alcalá de nubes y, en el año 2008, ha llevado a cabo *Love Red*, su última muestra, en el espacio de ARCO de la galería madrileña Moriarty. En general, las instalaciones de Darya Von Berner tienen vocación escenográfica y tienden a la monumentalidad, con una temática que se basa en las profundas raíces físicas que separan nuestras construcciones culturales del estadio-naturaleza⁹³⁵.

Después de este breve paseo por los discursos que, actualmente, llevan a cabo estas creadoras, podemos afirmar, sin ninguna duda, que estas mujeres que aparecieron, durante los años ochenta, en el

⁹³¹ Salvador Pérez Arroyo: «Caos y orden subterráneo, nuevas ideas para Tokio», *ABC*, Madrid, 24 de diciembre de 1999, p. 45.

⁹³² Expuso en 1995 en la Galería Metropolitana de Barcelona, en 1997 en la Galería Antonia Puyó de Zaragoza y en 1998 en el Círculo de Bellas Artes madrileño.

⁹³³ Óscar Alonso Molina: «Darya Von Berner», *Arte y Parte*, Santander, no. 61, febrero-marzo de 2006, p. 144.

⁹³⁴ Elena Vozmediano: «Darya Von Berner, el crecimiento invasor», *El Cultural.es*, edición impresa/Arte, 12 de enero de 2006. Fecha de consulta: 18 de enero de 2010. Disponible en:

http://www.elcultural.es/versión_papel/ARTE/16304/Darya_Von_Berner_el_crecimiento_invasor.

⁹³⁵ Óscar Alonso Molina: «Darya Von Berner. Renacer tras la poda», *ABC*, Madrid, 28 de enero de 2006, p. 40.

panorama del arte madrileño, han seguido desarrollando interesantes procesos artísticos, plenos de seriedad y solidez, haciendo del arte su vida, aunque para ello hayan tenido que salvar muchas dificultades, algunas de ellas específicas de su sexo.

CONCLUSIONES

Desde una perspectiva general, la historia de los ochenta -según algunos- es la de lo imprevisible⁹³⁶. Es evidente que una característica que marcó la década fue la ausencia de un discurso normativo⁹³⁷ que, por otro lado, es la que marcará de forma radical el final del siglo XX y comienzos del XXI: la cultura occidental perdió su centro y entró en crisis; ya no había paradigmas que seguir. Esto, en la perspectiva post-estructuralista, dio lugar al fin de los grandes discursos, de cualquier discurso que diera legitimidad a ninguna opción, ninguna manera de ver el mundo; fue el triunfo del relativismo generalizado y, en cierto sentido, “del todo vale”, que culminará durante los noventa.

En el contexto general y en el nuestro, en particular, no se puede hablar, desde luego, de movimientos artísticos definidos, pero sí de corrientes y, sobre todo, de poéticas y propuestas con un marcado carácter personal -ya no existe el sentimiento de grupo que hizo que se produjeran los movimientos vanguardistas- que se desarrollan en un Madrid muy agitado culturalmente⁹³⁸.

La joven democracia trae a la sociedad española el deseo de apertura al mundo exterior, intentando mejorar el retraso cultural en que había sumergido a la nación la dictadura y restablecer las relaciones entre el arte nacional y el internacional. En el entorno artístico español de comienzos de esta década late la necesidad de revisar todo lo heredado y de asimilarlo; esto abarca a todas las vanguardias, desde los prerrafaelistas ingleses hasta el Minimalismo, el Arte Conceptual o la *action painting*.

Es esta necesidad de abrirse al exterior la que constituirá la base del retorno a la pintura que se produjo en nuestro país. Por otro lado, la información que penetró influyó de forma determinante en la dirección que tomarían en España las prácticas pictóricas.

Como consecuencia de este deseo de apertura, una gran mayoría de los artistas que trabajan en Madrid, durante estos años, buscan la información internacional con interés creciente, información que, sobre todo, a partir de la mitad de la década, llegará puntualmente a través de catálogos, revistas y exposiciones, permitiendo tener conocimiento de lo que se estaba haciendo en Italia, Alemania, Francia o Estados Unidos. Este nutrido grupo de artistas será el que José Luis Brea denominará con el sobrenombre de “Constelación Transconceptual”, y las pintoras de las que se ocupa esta tesis están integradas en él.

⁹³⁶ Vicente Llorca: «El paisaje de los 80», *CYAN*, Madrid, no. 10, junio-julio de 1988, p. 12.

⁹³⁷ *Ib.*

⁹³⁸ Ciertamente, un determinado porcentaje de la cultura de esta etapa correspondió a estrategias de culto a las apariencias y al espectáculo, pero también es cierto que una gran parte de los artistas que trabajaron en estos años, entre ellos las mujeres a las que se dedica este trabajo, realizaron investigaciones plásticas ajenas a toda estrategia, ya fuera política, social o comercial. Actitud que, en todo caso, podría ser acusada de inocente.

Ya hemos podido ver, a lo largo de este trabajo, que la información internacional no sólo daba primacía a los discursos pictóricos impregnados de expresionismo, sino que situaba como paradigma los neoexpresionistas y transvanguardistas. Esto se vino a unir a los efectos de las exposiciones realizadas en Madrid sobre la Transvanguardia -*Italia. La Transvanguardia* (1983)- y los Nuevos Salvajes alemanes -*Origen y Visión* (1984)- que hicieron mella en un campo previamente abonado para la pintura en general y para un determinado tipo de figuración en particular, estableciendo, como hemos apuntado más anteriormente, la dirección del arte de los ochenta en este país.

No obstante, desde una óptica personal, la actitud general -siempre en el entorno madrileño- de retorno a lo pictórico, no fue planteada como una estrategia encaminada al mercado ni a apoyar a ninguna clase o sistema dirigente establecido, no respondió nunca a teorías, ni en éste, ni en ningún sentido.

Nuestras pintoras, a pesar de su innegable relación con las tendencias que se imponían en Europa, sostenían, desde el punto de vista del conjunto, un discurso diferente. Como la mayor parte de los artistas españoles coetáneos, no se interesan por temas políticos -posiblemente debido al carácter forzoso de este tipo de contenidos en las obras de vanguardia en la etapa inmediatamente anterior, durante los años sesenta y setenta- y tampoco les motivaba la investigación que en Norteamérica se realizaba sobre el *status* del arte; les interesaba más la vía que les conducía a sendas construidas sobre lo autobiográfico, alejándose de lo narrativo o histórico, y proclamando el amor por la pintura⁹³⁹.

Aunque están -como es lógico- ligadas a su época, construyen lo que Simón Marchán denominó mitologías individuales⁹⁴⁰. Realizan procesos creativos cuyos temas de configuración son símbolos que tienen rango individual.

Me atrevo a asegurar que, una gran mayoría de los artistas que trabajaban en los ochenta en el entorno madrileño -y entre ellos nuestras pintoras- creían realmente en lo que hacían, tenían fe en el arte como expresión del sujeto y, a su través, de la sociedad en la que éste se insertaba. Mantenían aún -o de nuevo- al sujeto como centro, y apostaban por conceptos como la sinceridad, la autenticidad, la honestidad, la originalidad,... todos valores que ya habían sido, no solamente puestos en tela de juicio, sino claramente tachados de no válidos y negativos dentro del mundo del arte, y que siguieron y siguen siendo demonizados por los sectores post-estructuralistas y posmodernistas de principios del siglo XXI. Había, al menos en el pequeño contexto que abarca este estudio, una necesidad auténtica de ejercitar la pintura como medio de expresión. Estas pintoras constituyeron- durante el periodo que nos ocupa, o la mayor parte de él- un núcleo que aún mantenía la creencia en la pintura como expresión del mundo y no como una actividad dedicada a «erigir señuelos en los que la realidad supuesta del mundo sea lo bastante ingenua como para dejarse atrapar»⁹⁴¹.

En cuanto a la situación del mercado del arte, ya hemos visto que sufre cambios importantes, debido fundamentalmente a un hecho desconocido en nuestro país hasta aquellos momentos: la promoción que se hizo desde las instituciones -y con el entusiástico apoyo mediático- del arte español, pero, sobre todo, del arte hecho por los jóvenes.

Dado el retraso cultural y artístico respecto a Europa, a los gobiernos democráticos les urge poner en marcha una política cultural que tenga resultados rápidos. La comenzó, como ya hemos apuntado en el

⁹³⁹ Kevin Power: «Report from Spain», *Art in América*, New York, febrero de 1985, p. 33.

⁹⁴⁰ Simón Marchán Fiz: *Del Arte Objetual al Arte del Concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, Madrid, 1997, p. 225.

⁹⁴¹ Jean Baudrillard: *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, 2006, p. 44.

apartado correspondiente, la Unión de Centro Democrático, estando Javier Tussell al frente de la Dirección General de Bellas Artes, entre 1979 y 1982⁹⁴². El Ministerio de Cultura⁹⁴³ se ocupó de gestionar una política artística básicamente promocional, destinada fundamentalmente al arte contemporáneo. No se hizo sólo a nivel nacional, el C.N.E. organizó exposiciones de pintura joven española, destinadas a ser exhibidas fuera de nuestras fronteras. Estas muestras se organizaban a través del Programa Español de Acción Cultural en el Exterior. Comenzaron en 1983, aunque tenían un antecedente en *New Images from Spain*, en el Guggenheim de Nueva York, en 1980. Algunas de las que realizó el C.N.E. fueron: *Art Espagnol Actuel* (1984), *Caleidoscopio Español* (1984) en Dortmund, Basilea y Bonn, *Five Spanish Artist* (1985) en Nueva York y en Europalia 85, en Bruselas, o *Cinco Siglos de Arte Español* (1987) en París, todas ellas mencionadas en nuestro trabajo.

A través de esta política, el arte joven disfrutó de un auténtico privilegio -ya he hablado en esta tesis del grado de adoración a “lo joven” que se produjo en los ochenta- y artistas que acababan de iniciar prácticamente su trayectoria vieron como eran promocionados institucionalmente a través de grandes exposiciones, con el apoyo de los medios de comunicación, como fue el caso de Sicilia y Barceló. Estos pintores pueden constituir un referente para el mito que se creó en esta década sobre “artista-joven-en-la-cumbre-del-éxito-rey-del-mercado”, mito que, por otra parte, estaba estrechamente relacionado con el culto al dinero y al éxito fácil que se extendió por la sociedad española durante este periodo y que continuaría en los noventa.

Por tanto, en una situación de mercado artístico inflado y de paro juvenil alarmante⁹⁴⁴ se dio la imagen de que el primero podía acoger una gran oferta que privilegiaba al “arte joven”. Se fomentó así la aparición de gran cantidad de jóvenes que querían ser artistas y, entre ellos, hubo un elevado número que se decantaron por la pintura, dada la promoción especial a la que había sido sometida, dándole preferencia como camino fácil hacia el triunfo y la fama.

En el caso madrileño se juntaron varios factores especiales. A la promoción del arte joven, por parte del Estado, se sumó la de los ayuntamientos de la Comunidad Autónoma de Madrid, como los de Alcobendas, Fuenlabrada o Alcalá de Henares y, sobre todo, del ayuntamiento de la capital, que, como ya hemos visto en el apartado que hemos dedicado al Madrid de los ochenta, apoyó *la movida* y todo lo que oliera a cultura y arte, patrocinando *Punto*, los *Salones* o los numerosos concursos de las Juntas Municipales; a todo esto se unió el Instituto de la Juventud con la *Muestra de Arte Joven* y la actividad de su sala Amadis, además de las exposiciones de arte joven español que organizó este instituto de cara a su promoción fuera de España, que ya se han citado a lo largo de esta tesis. Este estado de cosas motivó que el incremento del mercado madrileño fuera aún más acentuado, llegando a situarse en niveles que se salían de las posibilidades reales. Mediada la década, el número de exposiciones, a nivel de todo España, superaba lo habitual en otros países en número y periodicidad; pero, respecto al entorno madrileño, Javier Rubio dijo al respecto: «recuerda la de aquellos cines de sesión continua, con dos películas y cambio de programa cada lunes (...). Vorágine de la que nadie es culpable: las galerías, porque se limitan a responder a una demanda creciente, y los expositores, porque ejercen el legítimo derecho de darse a conocer»⁹⁴⁵.

⁹⁴² Isaac Ait Moreno: «Modernización y política artística: el Centro Nacional de Exposiciones entre 1983 y 1989», *Anales de la Historia del Arte*. Fecha de consulta: 19 de octubre de 2009. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/ghi/02146452/articulo/ANHA0707110223A>. PDF, p. 229. Algunas de las muestras realizadas fueron *Miró* (1978), *Tápies* (1980), *Chillida* (1980), *Picasso* (1981) o *Henry Moore* (1981).

⁹⁴³ El Ministerio de Cultura se creó por Real Decreto el 4 de julio de 1977.

⁹⁴⁴ *El Europeo*, «¿Por qué no hay acuerdo?», Madrid, 2 de junio de 1988. El desempleo juvenil en 1988 alcanzó el 49% de los jóvenes, el triple de los países de la OCDE. En el segundo semestre de 1986 la población activa era el 56,7% de la población entre 17 y 64 años, p. 121.

⁹⁴⁵ Javier Rubio: «Veintidós exposiciones o la vorágine de las galerías», *ABC de las Artes*, Madrid, 11 de diciembre de 1986, p. 121.

Se hace evidente, por tanto, que Madrid tenía una situación de privilegio por ser sede de los organismos oficiales que promocionaban el arte, de las salas de estos organismos -Palacio de Cristal, Palacio de Velázquez- unido al hecho de que reunía el mayor número de galerías y, sobre todo, las que marcaban los cambios estéticos. La gran cantidad de galerías que se abrieron en esta ciudad durante el periodo de los años ochenta, uniéndose a las que llevaban años trabajando en la capital, confirman mi descripción del mercado del arte madrileño de la década. Muchas de ellas -como resultado lógico- tuvieron una existencia más o menos breve⁹⁴⁶ y, prácticamente todas, se dedicaron a promocionar el arte joven⁹⁴⁷. Entre las que enfocaron su trabajo hacia “lo joven”, pueden citarse: Antonio Machón, Edurne, Aelee, Montenegro, Seiquer, Miguel Marcos, Oliva Mara, Anselmo Álvarez, Víctor Martín o Emilio Navarro. Como dato del movimiento que hubo, diré que de las 608 galerías que había en España en 1995, el 81% se crearon entre 1973 y 1992, y que entre 1985 y 1992 lo hicieron el 50% de las existentes tres años después. De estas 608 galerías 110 estaban en Madrid, siguiendo Barcelona con 100⁹⁴⁸. A todo lo anterior, se añadió el *Salón de los XVI*, promocionado por el *Diario 16*, que hasta el año 1988 se dedicó a la promoción del arte joven, seleccionando cada año las mejores primeras individuales que se realizaban durante la temporada madrileña.

Esta situación privilegiada hizo que la ciudad se convirtiera en el lugar de acogida, no sólo de los artistas madrileños, sino de los que emigraron a la capital desde la periferia, haciendo que, durante los ochenta, en Madrid llegara a haber un número altísimo de artistas jóvenes.

El arte en general y la pintura, en particular, se pusieron de moda. En los años ochenta, en España, Europa y América se produjo la mayor expansión del sector del arte y las subidas más espectaculares que jamás hubo en la historia.

Por otro lado, desde la perspectiva sociológica, nos encontramos con un país que estrena democracia y tiene una población femenina más numerosa, que camina hacia su equiparación con la mujer europea. Esto se une a la existencia de un entorno que favorece las inquietudes artísticas y que cuenta con un mercado del arte en auténtica explosión -frente a la elevada tasa de paro juvenil- con un incremento en la demanda que no se había conocido hasta entonces;

El trazado de esta panorámica general del contexto, me permite pasar a la primera hipótesis que se plantea en esta tesis sobre las transformaciones que la sociedad española tuvo que experimentar para que se pudiera producir el acceso de la mujer al mundo del arte.

Creo que, a lo largo de esta investigación, he conseguido encontrar las raíces de índole social, económico, político y cultural que contribuyeron a construir el marco adecuado. El aumento de la población a partir de los años cincuenta, la creación en España de una amplia clase media inexistente anteriormente, la mejora progresiva de la educación y su generalización obligatoria, unido a la promulgación de leyes que fueron reconociendo los derechos de la mujer, hizo que, en los años finales de los setenta y primeros de los ochenta, la población femenina fuera más numerosa, estuviera mejor situada económicamente y gozara de mayor nivel educativo, planteándose una visión de la mujer más cercana a la europea y, por tanto,

⁹⁴⁶ Entre ellas Anselmo Álvarez, Emilio Navarro, Víctor Martín, Mar Estrada, son algunas de las galerías que surgieron y duraron un espacio breve de tiempo.

⁹⁴⁷ Las excepciones las podemos encontrar en las escasas galerías que realmente tenían bases económicas sólidas, como Vijande, Soledad Lorenzo, Vandrés o Juana Aizpuru: basta con leer los curriculum de nuestras artistas para comprobar que estas galerías están ausentes, salvo en el caso excepcional de Soledad Sevilla y María Luisa Rojo.

⁹⁴⁸ José María Parreño: «Las galerías en Madrid en las dos últimas décadas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 572, Madrid, febrero de 1998, pp. 41-42.

incorporándose al mundo laboral, al universitario y al artístico, aunque, desde luego, con mucho retraso respecto a otros países.

Un factor a destacar, que facilitó esta integración en el mercado de los artistas que lograron ser seleccionados -entre ellos se encontraban un porcentaje importante de nuestras pintoras- fue la política promocional institucional, que supuso una palanca de apoyo fundamental, aunque hay que observar que no todas las pintoras se beneficiaron en la misma medida⁹⁴⁹.

En relación a la segunda hipótesis, es decir, a la posible incorporación al mundo del arte, por vez primera en España, de un nutrido grupo de mujeres que practicaban la pintura durante la década de los ochenta, vuelvo a preguntarme: ¿existieron y tuvieron una presencia suficientemente sólida?

La conclusión a que he llegado es que, efectivamente, a lo largo de la citada década, por vez primera, hubo una importante incorporación femenina al mundo del arte español en general, y en particular⁹⁵⁰ en el entorno madrileño, que podemos calificar de masiva, si tenemos en cuenta la práctica ausencia de la mujer durante el periodo anterior. Entre los numerosos artistas jóvenes, se encontraban una cantidad de mujeres muy elevada que «sorprendían por la fuerza de sus creaciones»⁹⁵¹, y que sostuvieron discursos **sólidos** y con presencia suficiente en el mercado del arte madrileño de los años ochenta, como queda reflejado en esta tesis.

En cuanto a la tercera hipótesis, recordaré que se planteaba cuál era el carácter de los discursos de estas pintoras y qué tipo de relación mantenían entre sí.

Respecto a este punto, opino que, a pesar de mantener mitologías de carácter individual, las artistas a las que he dedicado esta investigación estaban unidas por hallarse ligadas de manera más o menos cercana a la movida madrileña⁹⁵² y, desde un ángulo más profundo, por su inclinación hacia el Expresionismo Abstracto de la Escuela de Nueva York, al Neoexpresionismo alemán y el transvanguardismo italiano -por ese orden-, los dos últimos, discursos predominantes en Europa en esos momentos. A estas tendencias -denostadas por burguesas y retrógradas, incluso, como hemos visto, catalogadas de fascistas, por los sectores más radicales de la vanguardia conceptual- se puede añadir la incidencia que tuvo, en un escaso número de estas pintoras, ya a últimos de la década, el discurso apropiacionista.

Por otro lado, también ha quedado claro, en el transcurso de esta tesis que, en este grupo de mujeres artistas, no existía aún ninguna intención feminista. Esta corriente, muy al contrario de lo que ocurre en la escena americana, no tuvo apenas representación en el panorama general español, de estos años. Apenas hay repercusión de este tipo de discurso; sólo, en el año 1982, hablaba Juan Manuel Bonet del movimiento feminista norteamericano, haciendo referencia a la revista *WAN (Women Artist News)* y a la presencia

⁹⁴⁹ Un 30,77% de las artistas de las que se ocupa esta tesis participaron en el *Salón de Pintura Joven*, y un 34,62% lo hicieron en la *Muestra de Arte Joven*. Por otro lado, por poner algunos ejemplos, Virginia Lasheras participó durante la década en, al menos, ocho muestras institucionales; Menchu Lamas en trece y Soledad Sevilla en ocho; mientras que hubo algunas pintoras que jamás se vieron incluidas, como, por ejemplo, Pilar Lara, Marisa Moral o Irida Cano -las dos primeras debido a su fecha de nacimiento- o que lo fueron en escasas ocasiones.

⁹⁵⁰ Esta aparición masiva en el mercado del arte de los ochenta de la mujer no supuso, ni mucho menos, que ésta dejara de tener dificultades especiales debidas a su sexo. En 1994, Victoria Combalá escribiría en «Del género femenino en arte» (*Arte/Mujer 94*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1994, sin página) a propósito de una exposición «sólo de mujeres»: «Otra cosa bien distinta es la dificultad que aún hoy se encuentran las mujeres-artistas para llevar adelante una carrera profesional, al menos en España. Seguramente éste ha sido uno de los motivos para exhibir por separado sus obras, un hecho que con los años nos parecerá trasnochado e impensable. Esperemos».

⁹⁵¹ Álvaro Martínez Novillo: «La arquitectura me tienta», *Virginia Lasheras*, Sala Chicarreros, Sevilla, 2001, p. 95.

⁹⁵² Hay tres excepciones: Pilar Lara, Victoria Santasmases y Soledad Sevilla.

destacable de la mujer en el contexto artístico norteamericano, comparándolo con el español, donde «los porcentajes son muy distintos (...) El terreno donde la mujer sigue teniendo más dificultades es en el de la creación»⁹⁵³.

Parece, en definitiva, que los discursos de estas pintoras estaban relacionados entre sí, en primer lugar, por el interés por la pintura y su visión como medio de expresión de sentimientos, con contenidos transcendentales y, secundariamente, por la práctica de la neo-figuración -en determinadas poéticas-, y la asimilación de rasgos de estilos diferentes. Son lenguajes repletos de vitalismo artístico y de expresionismo, ya sea abstracto o figurativo.

A partir del inicio de los años noventa la política de promoción institucional fue desapareciendo, a la par que el mercado del arte internacional hacía crisis y el español dejaba al descubierto sus pies de barro, mientras que la pintura dejaba de ser la artista invitada para pasar a ser la gran olvidada. Si ya era problemática la absorción por parte del mercado de una oferta tan inmensa durante los años ochenta, mucho más al disminuir la demanda con la crisis de los noventa, lo que tuvo como consecuencia la menor presencia e incluso desaparición del mercado de muchos artistas.

A mi juicio, aquellos que decidieron mantenerse en la pintura, sumaron un *handicap* más -y muy importante- a su posible incorporación o mantenimiento dentro del mercado, dada la marginación a la que pasaron -de nuevo- a estar sometidas las prácticas pictóricas. Por supuesto que los artistas siguieron pintando, incluso algunos con una presencia más o menos importante en el mercado; Sicilia, Barceló, Pérez Villalta, Lamas o Sevilla⁹⁵⁴ podrían constituirse en ejemplo. Pero éste no fue el caso de la mayoría de los pintores en general.

No puedo dejar de señalar que, como el resto de la población femenina, estas mujeres-pintoras debieron sumar a las dificultades generales el carácter machista de una sociedad hecha a medida del hombre, en la que pervive aún la idea de que una mujer, por el hecho de serlo, hace un arte inferior, así como la de que la obra de una artista que ejerce su derecho a la maternidad sufre menoscabo, porque su intensidad de entrega a la misma disminuye, mientras que parece que no sucede así en el caso del varón. En el año 1994, Lynn Zelevansky aún decía: «actitudes que dan por sentado la innata inferioridad de la mujer como artista perduran aún en nuestros días»⁹⁵⁵. No obstante, a pesar de todo lo anterior y de sus vicisitudes personales, estas artistas no han cejado en su lucha y, como hemos podido comprobar en el capítulo final esta tesis, han mantenido su actividad creativa y siguen haciéndolo hasta el momento actual, unas insistiendo en la pintura y otras derivando a otros campos del arte.

Para terminar, deseo hacer también una observación en relación a la pintura y a su rechazo, que quiere ser también una defensa de esta actividad artística en unos tiempos en que sigue siendo despreciada como tal y considerada retrógrada. Muy al contrario, mi opinión está en el polo opuesto. Considero que

⁹⁵³ Juan Manuel Bonet: «Las chicas son pintoras. Cinco eran cinco», *Diario 16/Suplemento Cultural*, Madrid, 24 de octubre de 1982, p. 30.

⁹⁵⁴ Sobre la posición en el mercado de Sicilia y Barceló no es necesario hacer comentarios, así como de Pérez-Villalta, que fue premio Nacional de Artes Plásticas en 1985; en cuanto a Lamas y Sevilla, pertenecen al reducido grupo de pintores que, durante los ochenta logró situar la obra en el mercado en un lugar lo suficientemente seguro, capaz de resistir la crisis de la pintura sin ser echadas del mercado.

⁹⁵⁵ Lynn Zelevansky. «Sentido y sensibilidad. Las artistas y el Minimalismo de los 90», *Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Textos de Exposiciones. 1980-1995*, Madrid, 2000, p. 316.

pintar es un acto de resistencia, porque la pintura es un cobijo para el individuo⁹⁵⁶, una barricada desde la que atacar el instrumentalismo de la sociedad actual, absolutamente funcional.

La pintura, como dicen sus enemigos, no tiene función social; efectivamente, así es, y contemplo este hecho desde un punto de vista positivo, ya que opino, como Theodor Adorno, que «las formas artísticas no funcionales socialmente son un poder de resistencia contra la “cosificación”. (...) La industria cultural es la más refinada forma de dominación en la que se pone la técnica al servicio de la opresión, la liquidación de la autonomía»⁹⁵⁷.

Ya Platón rechazaba la pintura por estar estrechamente ligada a las emociones, y considerar este hecho peligroso en sí, enfrentándola a la Razón⁹⁵⁸. En nuestros días está sucediendo lo mismo. Todo enfoque artístico que se salga del camino racional, científico, es negado radicalmente; entre otras cosas, por no ser aceptado como una forma de conocimiento. Sólo es válido el conocimiento científico, al menos en nuestro contexto occidental. No así en la cultura oriental, donde el planteamiento es otro. La filosofía zen centra el conocimiento verdadero, total, no en la ciencia, sino en la intuición espiritual, que da un conocimiento holístico, es decir, un conocimiento total y en conjunto, que no es comunicable. Es parecido al conceptual pero sin datos concretos: se trata de captar un objeto en su totalidad dentro de un contexto. No hay estructuras, como en el conocimiento conceptual. El conocimiento holístico no se puede definir ni delimitar.

Tal vez en la actualidad posmoderna, la pintura, en el plano conceptual, no sea rechazada de forma tan drástica como lo fue en etapas pasadas, pero sí que hay una actitud predominante en las instituciones y centros de arte contemporáneo que condiciona el trabajo del artista que decide pintar, ya que la pintura suele quedar desplazada y coartada, obligada a abordar problemas sociales si quiere ser aceptada⁹⁵⁹. Esta tesis sigue la opinión de Mary J. Jacob en cuanto a considerar que en un mundo invadido por las imágenes mediáticas, plenas de superficialidad, «el arte puede seguir ofreciendo transcendencia»⁹⁶⁰. Estamos en una sociedad que monumentaliza lo banal y legitima la percepción distraída. No es raro que la pintura, que exige un tiempo lento y una actitud contemplativa, sea arrinconada por la espectacularización inevitable de la cultura⁹⁶¹.

Mi posición respecto a la pintura acompaña a la de Hal Foster:

Las aventuras de la estética construyen uno de los grandes discursos de la modernidad: desde la época de su autonomía a través del “arte por el arte” hasta su posición como una categoría negativa necesaria, una crítica del mundo tal como es. Es en este último momento (representado con brillantez en los escritos de Theodor Adorno) el que resulta difícil de abandonar; la noción de la estética como un intersticio subversivo, crítico con el mundo por lo demás instrumental⁹⁶².

La pintura no lo es.

⁹⁵⁶ Benjamin H. D. Buchloh: *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, 2004. Buchloh rechaza como mito la idea de que la construcción estética represente a la producción no alienada, criticando que esta postura colabora con la visión burguesa del trabajo y el ocio y convierte al arte en compensación de la vida real, p. 245.

⁹⁵⁷ Theodor W. Adorno: *Teoría Estética*, Madrid, 2004, p. 197.

⁹⁵⁸ George Dickie: *El Círculo del Arte. Una Teoría del Arte*, Barcelona, 2005, p. 13.

⁹⁵⁹ Carmen González Castro: «Soledad Sevilla. Transcurso de una obra», *Soledad Sevilla. Transcurso de una obra*, Santa Fe, Granada, 2008, p. 76.

⁹⁶⁰ Mary Jane Jacob: «Arte en la era Reagan», *Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, 2000, p. 176.

⁹⁶¹ Fernando Castro Flórez: «Lujo y sutileza. Rosa Brun», *ABC/Artes*, Madrid, 29 de septiembre de 2001, p. 30.

⁹⁶² Hal Foster: «Introducción al posmodernismo», *La Posmodernidad*, Barcelona, 1985, p. 17.

**CURRICULUM DE LAS ARTISTAS
DURANTE LA DÉCADA DE 1980-1990**

CHITI AYUSO

Nace en Madrid, en 1960. Obtiene la licenciatura en Bellas Artes, especialidad de Pintura, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense en el año 1982.

Exposiciones individuales

- 1985 *La primera vez*, Galería Villalar, Madrid.
- 1986 *Chiti Ayuso*, Galería Seiquer, Madrid.
- 1987 *Chiti Ayuso*, Galería Els 4 Gats, Palma de Mallorca.
- 1988 *Chiti Ayuso*, La Galería, Alarcón, Cuenca.
- 1990 *Chiti Ayuso*, Sala de Exposiciones de la Biblioteca Municipal, Astorga, León.

Exposiciones colectivas

- 1983 *I Certamen de Pintores Jóvenes*, Caja de Madrid, Madrid.
- 1984 *I Salón de Pintura Joven*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid.
Trece pintores jóvenes, Centro Cultural Nicolás Salmerón, Madrid.
- 1985 *Seis pintores jóvenes*, Caja de Ahorros de Salamanca, Palencia.
Bienal de Pintura Villa de Alfafar, Valencia.
IV Certamen Nacional de Artes Plásticas, Fuenlabrada, Madrid.
V Salón Nacional de Artes Plásticas, Alcobendas, Madrid.
- 1986 *Cometeelcometa*, Galería Ovidio, Madrid.
II Muestra de Arte Joven, Instituto de la Juventud, Ministerio de Cultura, Madrid.
- 1987 *Trece Pintores*, Casa de Vacas, Parque del Retiro, Madrid.
XX Aniversario, Galería Seiquer, Madrid.
IV Salón de Pintura Joven, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de la Juventud, Madrid.
- 1988 *Madrid Mediterráneo*, Galería Seiquer, Madrid.
Supermerc'art, American Prints, Madrid.
- 1989 *Joven Pintura Española. Madrid Pintado*, itinerante por Europa (Viena, Bidefeld, Copenhague, Rímini, Amsterdam, París) organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores.
- 1990 *Colectiva*, Galería Seiquer, Madrid.

Publicaciones

- 1986 Publica el libro *Ritos de iniciación*, editorial Houghton Mifflin Company, Boston, Estados Unidos.
- 1987 Publica una tirada de 150 serigrafías, Galería Sen, Madrid; así como 12 carpetas en serigrafía, Galería Els 4 Gats, Palma de Mallorca.
- 1988 Publica una Agenda de Artistas. Autoedición.

ROSA BRUN

Nace en Madrid, en 1955. Se forma en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, donde obtiene la licenciatura en el año 1982, y pasa por los Talleres del Círculo de Bellas Artes madrileño impartidos por Manuel Mompó, en 1983, y por Manolo Valdés y Rafols Casamada, en 1984.

Exposiciones individuales

- 1985 *Rosa Brun*, Sala de Exposiciones El Broncense, Museo de Arte Contemporáneo, Cáceres.
- 1988 *Rosa Brun*, Galería Oliva Mara, Madrid.
- 1989 *Rosa Brun*, Galería Oliva Arauna, Madrid.

Exposiciones colectivas

- 1980 Torreón de Lozoya, Segovia.

- Galería Aldaba, Madrid.
 Galería Amadís, Madrid.
- 1981 Ayuntamiento de Chamberí, Madrid.
- 1982 *Concurso de Pintura del Ayuntamiento de la Villa de Parla*, Parla, Madrid.
- 1983 *Concurso de Pintura de la Junta Municipal de Chamberí*, Madrid.
- 1984 *Bienal de Pintura de Cáceres*, Cáceres.
IV Bienal de Pintura Reales Atarazanas, Barcelona.
VII Bienal de Pintura Ciudad de Zamora, Zamora.
- 1985 *II Salón de Pintura Joven*, Lonja de la Casa del Reloj, Madrid.
I Bienal Pintura de Murcia, Murcia.
Pinturas al agua, Galería Bertaud-Otero, Madrid.
II Bienal de Pintura, Madrid.
- 1986 *Bienal Extremeña de Pintura*, Museo de Arte Contemporáneo, Casa de los Caballos, Cáceres.
Concurso de Pintura del Ayuntamiento de Arganda, Arganda, Madrid.
- 1988 *Interarte*, stand Galería Oliva Mara, Valencia.
II Bienal de Pintura Ciudad de Albacete, Museo de Albacete, Albacete.
IX Convocatoria de Artes Plásticas del Puerto de Alicante, Alicante.
I Bienal de Pintura de la Rioja, Ayuntamiento de Logroño, Logroño.
Collecció-Testimoni, Seu Central de La Caixa de Pensions, Barcelona.
Concurso de Pintura de la Seu Central de la Caixa de Pensions, Barcelona.
- 1989 ARCO 89, stand Galería Oliva Arauna, Madrid.
Art Frankfurt, stand Galería Oliva Arauna, Frankfurt, Alemania.
Kunst Rai, stand Galería Oliva Arauna, Amsterdam, Holanda.
Spain Art 89, Seibu Art Gallery, Tokio, Japón.
- 1990 ARCO 90, stand Galería Oliva Arauna, Madrid.
Art Frankfurt, stand Galería Oliva Arauna, Frankfurt, Alemania.
Primera Bienal Martínez Guerricabeitia, Sala de Exposiciones de la Universidad de Valencia, Valencia.
 Galería Oliva Arauna, Madrid.
El Muro, Galería Trayecto, Vitoria.
Summer Attelier, Hannover, Alemania.

Premios

- 1982 Primer premio en el *Concurso de Pintura del Ayuntamiento de la Villa de Parla*, Parla, Madrid.
- 1983 Primer premio en el *Concurso de Pintura de la Junta Municipal de Chamberí*, Madrid.
- 1986 Premio Adquisición en la *IX Bienal Extremeña de Pintura*, Cáceres.
 Premio Adquisición en el *Concurso de Pintura del Ayuntamiento de Arganda*, Arganda, Madrid.
- 1988 Premio Adquisición en el *Concurso de Pintura de la Seu Central de la Caixa de Pensions*, Barcelona.

IRAIDA CANO

Iraida Cano nace en Madrid, en 1959. Obtiene la licenciatura en Bellas Artes en la Facultad de la Universidad Complutense, en el año 1983. En ese mismo año marcha a ampliar estudios a Londres, donde cursa un Máster en Pintura en el St. Martin's School of Art, graduándose en 1984. En 1985 viaja a Austria, donde asiste, en la Academia de Salzburgo, al taller *Del dibujo a la acción* de Wolf Vostell; posteriormente, en 1989, al de escultura impartido por Magdalena Jetelova y, en 1989, al taller de dibujo dirigido por Hans Baschang.

Exposiciones individuales

- 1990 *Iraida Cano. Los Mayas*, Galería Fernando Durán, Madrid.
Ruinas Mayas, Museo Herbergen Ublackner-Haüsl, München, Alemania.

Exposiciones colectivas

- 1980 *Dibujos y pinturas*, Dartintong Hall, Devon, Inglaterra.
1981 *Grabados*, Colegio de Arquitectos, Madrid.
Escultura y Pintura, Dartintong Hall, Devon, Inglaterra.
1982 *Bienal de Deportes*, Palacio de Velázquez, Madrid.
Paisajes, Torreón de Lozoya, Segovia.
1983 *Pinturas. Exposición de becarios*, Facultad de Bellas Artes, Madrid.
1984 *Pintura*, Sala de Exposiciones en St. Martin's.Londres, Inglaterra.
1988 *Pacaya, Guatemala, Perfil 88*, Centro Cultural de la Villa, Madrid.
1989 *Otras miradas*, Sala del Canal de Isabel II, Madrid.
Hohensalzburg for Tress, Firmian-Salm-Haus, Salzburgo, Austria.
1990 *Treppe la Escalera*, instalación en la escalera del edificio de Ventura de la Vega, no. 2, Madrid.
In Situ, Kunsterhaus, Hamburgo, Alemania.
Homenaje de veinte artistas españoles a Nueva York, Centro Cultural Washington Irving, Madrid.

Intervenciones en la naturaleza

- 1988 *Gran Caballo de Piedra*, situada en el Arreciado, Montes de Toledo, Toledo.
1989 Señales, motivos mayas, simbología y epigrafía marcados sobre soportes de la naturaleza en El Arreciado, Montes de Toledo
1990 Dibujos realizados con piedras y pintura sobre rocas en los espacios naturales de El Arreciado, Montes de Toledo, y en Kosteletk, Praga, República Checa.

Acciones

- 1983 *Fuera-Dentro, 18 acciones en un espacio teatral*, Facultad de Bellas Artes, Madrid.
1985 *Salve Nigredo: acción Fluxus*, prisión del castillo de Salzburgo, Salzburgo, Austria.

Escenografías

- 1986 *El jardín de las sombras*, obra de Manuel Palacios, Liceo Francés y Lonja de las Patatas de la Casa del Reloj, Madrid.
La Profecía, instrumentos y música de Joaquín Orellana, F. I. T., Cádiz y en el Teatro Paul Eluard, París, Francia.

Becas y premios

- 1982 Disfruta de la Beca de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando para la Residencia de Pintores de Segovia.
1983 Le otorgan una Beca para seguir la ruta de los Incas en Guatemala.
1984 Le otorga una beca la Universidad Menéndez y Pelayo de Santander para el curso *Simbología del Erotismo en la Cultura Española*.

ELENA DEL RIVERO

Nace en Valencia, en el año 1949. En 1974 termina los estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia, y obtiene, en 1977, un diploma en literatura inglesa en la Cambridge University, Cambridge.

Exposiciones individuales

- 1980 *Elena Del Rivero*, Galería Tolmo, Toledo.
Los Pájaros del Mal, Galería La Kábala, Madrid.
1982 *Elena Del Rivero*, Galería Ámbito, Madrid.
1984 *Elena Del Rivero*, Fundación Valdecilla, Universidad Complutense, Madrid.
1985 *Elena Del Rivero. Pinturas 1985*, Galería Estampa, Madrid.

- 1986 *ARCO 86*, stand Galería Estampa, Madrid.
- 1987 *Elena Del Rivero*, Galería Temple, Valencia.
Elena Del Rivero, Galería Estampa, Madrid.
- 1988 *Elena Del Rivero*, Galería Miguel Marcos, Zaragoza.
- 1989 *Geometría de la Memoria*, Galería Mar Estrada, Madrid.
Gambito de dama, Sala de Exposiciones de la Fundación La Caixa de Pensions, Valencia.
- 1990 *La Aurora*, Galería Anselmo Álvarez, Madrid.

Exposiciones colectivas

- 1981 *La ciudad vista por los jóvenes*, Colegio de Arquitectos, Madrid.
- 1982 *ARTEDER*, FERIA Internacional de Dibujo, Bilbao.
- 1984 *Ibizagráfica*, Museo de Arte Contemporáneo, Ibiza
Colectiva de verano, Galería Temple, Valencia.
Taller Malasaña. Grabados, Librería Buenholz, Madrid.
- 1985 *Bienal Pintura Logroño*, Logroño.
XIV Certamen Nacional de Pintura, Ayuntamiento de Móstoles, Móstoles, Madrid.
Gráfica Española Contemporánea, itinerante por Europa organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores
Punto 13+2, Casa de Lis, Salamanca.
Punto. Artistas jóvenes en Madrid, Lonja Casa del Reloj, Madrid.
Grabados Gran Formato, Fundación Valdecilla, Universidad Complutense, Madrid.
- 1986 *Becados Alfonso Roig*, Sala Parpalló, Valencia.
Interarte 86, stand Galería Estampa, Valencia.
I Bienal Pintura Ciudad de Albacete, Museo de Albacete, Albacete.
- 1987 *Visiones. IX Bienal de Arte de Pontevedra*, Pontevedra.
ARCO 87, stand Galería Estampa, Madrid.
VII Convocatoria Artes Plásticas Diputación de Alicante, Alicante.
- 1988 *Figure e forme dell'Immaginario*. A cura de Maria Vescovo, Reggio Emilia, Italia.
Artistas en Academia, Academia de España, Roma.
Interarte 88, stand Galería Miguel Marcos, Valencia.
ACTA 88, Palacio de Velázquez, Madrid.
- 1989 *Elena Del Rivero, Bruno Ceccobelli, Mark Dagley, y Luigi Campanelli*, Galería Mar Estrada, Madrid.
Movimientos Españoles, Ausstellungsraum Harry Zellweger, Basilea, Suiza.

Premios

- 1988 Premio de Roma de Pintura de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, Roma, Italia.

ANA DÍAZ

Nace en Santo Domingo-Caudilla (Toledo), en 1954. Obtiene la licenciatura en Pintura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, en el año 1982.

Exposiciones individuales

- 1986 *Ana Díaz. Pinturas*, Casa Municipal de la Cultura, Alcobendas, Madrid.
Ana Díaz, Galería Edurne, Madrid.
- 1988 *Ana Díaz*, Galería Edurne, Madrid.
Ana Díaz, Galería Trazos Tres, Santander.
- 1989 *Ana Díaz*, Galería Edurne, Madrid.

Exposiciones colectivas

- 1981 *Colectiva*, Sala Espí, Torrelavega, Santander.
Becarios de Bellas Artes, Palacio del Velloso, Ayllón, Segovia.
Becarios de la Facultad de Bellas Artes, Sala de Exposiciones de la Universidad Complutense, Madrid.
Colectiva, Sala Exoteria, Madrid.
II Premio de Pintura Villa de Rota, Rota, Cádiz.
- 1982 *III Premio de Pintura Villa de Rota*, Rota, Cádiz.
XV Premio de Pintura Caja Ahorros y Monte de Piedad de León, León.
Premio de Pintura Galerías Preciados, Madrid.
VII Premio Blanco y Negro, Madrid.
X Certamen Nacional de Pintura Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, Madrid.
II Premio de Pintura Galería Orfila, Madrid.
- 1983 *IV Premio de Pintura Villa de Rota*, Rota, Cádiz.
Premio de Pintura Enrique Ginestal, Talavera de la Reina, Toledo.
III Certamen de Artes Plásticas, Alcobendas, Madrid.
II Certamen Nacional de Artes Plásticas, Fuenlabrada, Madrid.
Premio Nacional de Pintura El Periódico, Barcelona.
- 1984 *VIII Premio Blanco y Negro*, Madrid.
IX Bienal Extremeña de Pintura, Cáceres.
V Concurso Nacional de Pintura Ciudad de Burgos, Burgos.
I Salón de Pintura Joven de Madrid, Madrid.
III Certamen Nacional de Artes Plásticas, Fuenlabrada, Madrid.
IV Certamen de Artes Plásticas, Alcobendas, Madrid.
V Premio de Pintura Villa de Rota, Rota, Cádiz.
- 1985 *Punto. Artistas Jóvenes en Madrid*, Edificio del Reloj, Matadero Municipal, Madrid.
Punto.13 + 1, Casa de Lis, Salamanca.
IV Certamen Nacional de Artes Plásticas, Fuenlabrada, Madrid.
Premio de Pintura Arganzuela, Madrid.
VI Premio de Pintura Villa de Rota, Rota, Cádiz.
III Bienal de Pintura Excelentísimo Ayuntamiento de Cuenca, Cuenca.
V Certamen de Artes Plásticas, Alcobendas, Madrid.
III Bienal de Pintura de Ávila, Ávila.
Bienal de Pintura de Logroño, Logroño.
I Premio Fundación Araganey. Bienal de Pintura, Santiago de Compostela, La Coruña.
VI Concurso Nacional de Pintura Ciudad de Burgos, Burgos.
Certamen Nacional de Pintura y Escultura, Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla.
- 1986 *V Certamen Nacional de Artes Plásticas*, Alcorcón, Madrid.
Es de mujeres. Ana Díaz, Patricia Gadea, Menchu Lamas, Lita Mora, Almudena Armenta, Centro Cultural Alberto Sánchez, Madrid.
- 1987 *1os. Premios Castilla-La Mancha de las Artes Plásticas, Pintura y Escultura. 1ª. Exposición regional de Artes Plásticas de Castilla-La Mancha*, Residencia Alonso Ojeda, Caja de Ahorros de Cuenca y Ciudad Real, Caja Postal, Casa de Cultura, Galería de Arte Granero y Sala Alta, Cuenca, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
Colectiva, Galería Edurne, Madrid.
Pintores españoles en el aeropuerto de Orly, París, Francia.
- 1988 *ARCO 88*, stand Galería Edurne, Madrid.
ACTA 88, Palacio de Velázquez, Madrid.
INTERARTE 88, stand Galería Edurne, Madrid.

- FIAC 88, stand Galería Eburne, Grand Palais, París, Francia.
Colectiva, Galería Trinta, Santiago de Compostela, La Coruña.
II Bienal de Pintura de Albacete, Albacete.
- 2os. *Premios Castilla-La Mancha de las Artes Plásticas, Pintura y Escultura*, Museo de Albacete, Albacete, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
Propuestas para el tercer milenio, Galería Eburne, Madrid.
- Una Muestra*. José Luis Balagueró, Luis Canelo, Joaquín Camp, Chema Cobo, Ana Díaz, Magdalena Durán, Isabel Garay, Menchu Lamas, Antón Lamazares, Víctor Mira, José Morea, Andrés Nagel, Juan Navarro Baldeweg, Antón Patiño, María Jesús Rodríguez, Santiago Serrano, Xesús Vázquez, Galería Eburne, Madrid.
- 1989 VII Premio Internacional de Pintura “Festivales de Navarra”, Sala de Armas-Ciudadela, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona
 ARCO 89, stand Galería Eburne, Madrid.
 ART LONDON, stand Galería Eburne, Londres, Inglaterra.
En las colecciones privadas de Cantabria: Karel Appel, Miquel Barceló, José M. Broto, Ana Díaz, Ferrán García-Sevilla, José María Sicilia, Joao Sarmiento, Museo Municipal de Bellas Artes, Santander.
Postales de verano, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.
Eburne de Plata, Galería Eburne, Madrid.
- 1990 Nordstern. *Colectiva de Pintura Española*, Colonia, Alemania.

Premios y becas

- 1985 Premio adquisición en el V Certamen de Artes Plásticas, Alcobendas, Madrid.
 Mención de Honor en el I Premio de Arte Fundación Araganey. *Bienal de Pintura*, Santiago de Compostela, La Coruña.
- 1981 Disfruta de la Beca de Paisaje del Ministerio de Cultura, en Ayllón, Segovia.

MARETA ESPINOSA

Mareta Espinosa nace en Madrid, en 1957. En 1980 realiza estudios de serigrafía en el madrileño Taller Madera 28. Obtiene la licenciatura en Bellas Artes en la Facultad de la Complutense de Madrid, en 1982, a la vez que finaliza sus estudios de Grabado en dicha Facultad. En 1985 asiste a los talleres del Círculo de Bellas Artes impartidos por Alfonso Fraile y Joan Hernández Pijoan.

Exposiciones individuales

- 1983 *Airo 2*, Madrid.
- 1985 *Círculo-Espacio Plástico. Encuentros entorno al vídeo*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Monolitos, Festivales de Navarra, Pamplona.
- 1986 *Ins-talación*, Sala de Arte Joven, Zaragoza.
Recorrido Simpático alrededor de la Catedral, Oviedo.
- 1987 *Oustpaint, K-18*, Documenta 8, Kassel, Alemania.
V-488-, Gijón.
- 1989 *Mareta Espinosa*, Sala Santa Catalina, Ateneo de Madrid, Madrid.
Objetos de Arte, Galería Lisboa, Madrid.

Exposiciones colectivas

- 1981 Colegio de Arquitectos, Madrid.
 Sala de Exposiciones de la Excelentísima Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz.
- 1982 Torreón de Lozoya, Segovia.
 Sala de la Universidad Complutense, Madrid.
I Salón de Pintura Joven, Madrid.
- 1984 Sala de la Universidad Complutense, Madrid.

- 1985 *II Salón de Pintura Joven*, Madrid.
Talleres de Arte Actual, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Bienal de Pintura de Cuenca, Cuenca.
Certamen Internacional de Artes Plásticas Castillo de Olite, Pamplona.
- 1986 *Muestra de Arte Joven*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Salón Nacional de Pintura, Murcia.
VII Convocatoria de Artes Plásticas, Alicante.
Certamen Internacional de Artes Plásticas Castillo de Olite, Pamplona.
- 1987 *Arte Mujer*, Centro Cultural de Hortaleza, Madrid.
Salón Nacional Pintura, Murcia.
VIII Convocatoria de Artes Plásticas, Alicante.
- 1988 *Proyectos de Arte y Medio Ambiente*, Sala Amadís, Instituto de la Juventud, Madrid.
Proyectos de Arte y Medio Ambiente, Sala Nicanor Piñolé, Gijón.
Supermerc'art, Madrid.
Sala de Armas de la Ciudadela, Pamplona.
VII Bienal de Barcelona, Barcelona.
- 1989 *Caja de Ahorros de Antequera*, Málaga.
- 1990 *A quinientos años de la llegada de Colón a América*, itinerante por España.
Mail-Art, Soria.

Becas

En 1982 le otorgan la Beca de Grabado Calcográfico de la Diputación de Segovia. Durante el periodo comprendido entre 1983 y 1986 disfruta de la Beca de Formación de Personal Investigador, otorgada por el Ministerio de Universidades e Investigación, Subdirección General de Promoción de la Investigación, Dirección General de Política Científica, para investigar en el campo de la pintura generada por ordenador y llevar a cabo el proyecto *Espacios Plásticos*, que abarcaba la pintura, la escultura y la instalación.

Publicaciones

- 1988 Publica litografías para Publicitas Int. Basilea, Suiza.

EUGENIA FUNES

Eugenia Funes nace en Tetuán, Marruecos, en 1958. Se licencia en Bellas Artes en la Facultad de la Universidad Complutense, en 1982, cursando paralelamente estudios de Ilustración, en la misma Facultad. En 1985 asiste a los Talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes madrileño, impartidos por Alfonso Fraile. En 1987 es seleccionada por el Instituto de la Juventud para asistir al Simposio sobre Arte y Medio Ambiente que se celebró en Gijón.

Exposiciones individuales

- 1983 *Airo 2*, Madrid.
- 1985 *Círculo-Espacio Plástico. Encuentros entorno al vídeo*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Monolitos, Festivales de Navarra, Pamplona.
- 1986 *Ins-talación*, Sala de Arte Joven, Zaragoza.
Recorrido Simpático alrededor de la Catedral, Oviedo.
- 1987 *Eugenia Funes*, Sala de Exposiciones del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Alicante, Alicante.
Oustpaint, K-18, Documenta 8, Kassel, Alemania.
V-488-, Gijón.
- 1989 *Confrontation. Abattoirs 89*, Marsella, Francia.

Exposiciones colectivas

- 1981 Sala de Exposiciones de la Excelentísima Diputación de Cádiz, Cádiz.
Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid.
Concurso Nacional de Pintura de Talavera de la Reina, Talavera de la Reina, Toledo.
- 1982 Torreón de Lozoya, Segovia.
- 1983 *I Bienal Emilio Varela*, Alicante.
VIII Premio Ciudad de Denia, Denia, Alicante.
Sala de Exposiciones de la Universidad Complutense, Madrid.
- 1984 *II Exposición Villa de Crevillente*, Crevillente, Alicante.
- 1985 *Salón Nacional de Pintura de Murcia*, Murcia.
IV Exposición de Invierno de Artistas Alicantinos, Ayuntamiento de Alicante, Alicante.
Diseño de Medianeras, Diputación Provincial de Alicante, Alicante.
Talleres de Arte Actual, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- 1986 *V Salón de Invierno de Arte*, Alicante.
- 1987 *Punto 87*, Madrid.
Supermerc'art, American Prints, Madrid.
- 1988 *Proyectos de Arte y Medio Ambiente*, Sala Amadís, Instituto de la Juventud, Madrid.
Proyectos de Arte y Medio Ambiente, Sala Nicanor Piñolé, Gijón.
Supermerc'art, Madrid.
Supermerc'art, Valencia.

Becas

En el año 1982 se le concede la Beca de Grabado de la Diputación de Segovia, Segovia.

Durante el periodo comprendido entre 1983 y 1986 disfruta de la Beca de Formación de Personal Investigador otorgada por el Ministerio de Universidades e Investigación, Subdirección General de Promoción de la Investigación, Dirección General de Política Científica, para investigar en el campo de la pintura generada por ordenador y llevar a cabo el proyecto *Espacios Plásticos*, que abarcaba la pintura, la escultura y la instalación.

En el año 1989 se le concede la Beca de Investigación para la Creación y la Experimentación Artística (Vídeo-Instalación) del Centro de Arte y Comunicación Audiovisual Eusebio Sempere de la Diputación de Alicante.

PATRICIA GADEA

Nace en Madrid, en 1960 y muere en Palencia, en el año 2006. Se licencia en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, en 1983.

Exposiciones individuales

- 1980 *Juana la Loca y el 7*, Galería Fanfarria, San Lorenzo de El Escorial, Madrid.
- 1983 *Patricia Gadea*, Galería Grupo Quince, Madrid.
- 1984 *Propuestas para una nueva bandera*, Galería Montenegro, Madrid.
- 1985 *Patricia Gadea*, Galería del Ateneo de Málaga, Málaga.
- 1986 *Patricia Gadea*, Galería La Cúpula, Madrid.
- 1988 *Patricia Gadea*, Galería Moriarty, Madrid.
- 1989 *Patricia Gadea*, Galería Bruno Fachetti, Nueva York, Estados Unidos.
- 1990 *Monstruos salvajes del Caribe*, Galería Masha Prieto, Madrid.

Exposiciones colectivas

- 1981 *Juan Ugalde, Manolo Dimas y Patricia Gadea*, Galería Ovidio, Madrid.
8 Críticos, 8 pintores, Fundación Valdecilla, Madrid.
20 Artistas en el mercado público, San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

- Trajes para una fiesta*, Galería Ovidio, Madrid.
- 1982 *Bienal de Dibujos de Nürnberg*, Nürnberg, Alemania.
Pavos, Ateneo de Málaga, Málaga.
3 artistas en el mercado público, San Lorenzo de El Escorial, Madrid.
- 1983 *6 artistas de la Galería Montenegro*, Galería Montenegro, Madrid.
10 años de la Galería Ovidio, Galería Ovidio, Madrid.
- 1984 *Punto. Artistas Jóvenes en Madrid*, Estación de Delicias, Madrid.
XVI Festival Internacional de Pintura Cagnes sur Mer, Cagnes sur Mer, Francia.
Las Ciudades, Galería Moriarty, Madrid.
- 1985 *V Bienal Oviedo*, Oviedo.
Bienal de Pontevedra, Pontevedra.
Otros Abanicos, Fundación del Banco Exterior de España, Madrid.
Cómeteelcometa, Galería Ovidio, Madrid.
Es de mujeres, Centro Cultural Alberto Sánchez, Madrid.
Madrid Puente Aéreo, Barcelona.
I Muestra de Arte Joven, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
V Salón de los XVI, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
- 1986 *Galería Mary Boom* (Gadea, Dimas, Ugalde, Arias, Maldonado), Madrid.
La narrativa y el símbolo, Palau Solleril, Palma de Mallorca.
Terravecchia 86, Frasso de Telessino, Italia.
- 1987 *Two Eras, Spanish Painters in New York*, Baruch College of New York, Nueva York, Estados Unidos.
Cómic-Iconoclasm, Institute of Contemporary Art, Londres, Inglaterra.
Colección del Museo de Vitoria, Museo de San Telmo, San Sebastián.
- 1988 *Bazaar*, Fashion Moda, Nueva York, Estados Unidos.
Joven Pintura Española, Museo Carrillo Gil, México D. F.
- 1989 *Estrujenbank*, Galería Buades, Madrid.
- 1990 *Galería Xavier Fiol*, Palma de Mallorca.

Becas

- 1981 Se le concede la Beca de pintura para artistas jóvenes del Ministerio de Cultura.
- 1986 Se le concede la Beca del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para realizar estudios en la Cooper Union, Nueva York.

MARÍA GÓMEZ

Nace en Salamanca en 1953. Entre 1973 y 1975 cursa estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, en Barcelona, continuándolos en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, donde los finaliza en 1978.

Exposiciones individuales

- 1983 *María Gómez*, Galería Montenegro, Madrid.
- 1984 *María Gómez*, Galería Magda Bellotti, Algeciras, Cádiz.
María Gómez, Galería Temple, Valencia.
- 1985 *María Gómez*, Galería Montenegro, Madrid.
- 1987 *María Gómez*, Galería Montenegro, Madrid.
- 1988 *María Gómez*, Galería Fernando Silio, Santander.
- 1989 *María Gómez*, Galería Fúcares, Almagro, Ciudad Real.
- 1990 *María Gómez*, Galería Mar Estrada, Madrid.
María Gómez, Aknaton Gallery, El Cairo, Egipto.

Exposiciones colectivas

- 1980 *15 artistas de Bellas Artes*, Palacio de Velázquez, Madrid.
- 1982 *El Desnudo*, Galería Montenegro, Madrid.
- 1983 *Cinco*, Galería Kreisler Dos, Madrid.
Estudios, Espacio Alternativo P, Madrid.
Artistas de la Galería, Galería Montenegro, Madrid.
- 1984 *En el Centro*, Centro Cultural de la Villa, Madrid.
Madrid, Madrid, Madrid, Centro Cultural de la Villa, Madrid.
VII Bienal Ciudad de Zamora, Ayuntamiento de Zamora, Zamora.
Punto. Artistas jóvenes en Madrid, Museo Ferroviario, Estación de Delicias, Madrid.
IV Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.
- 1985 *Arco 85*, Galería Montenegro, Madrid.
Cota O sobre el nivel del mar, itinerante por España (Alicante, Madrid, Sevilla y Valencia) organizada por la Diputación de Alicante.
III Trienal de Dibujo Internacional, itinerante por Alemania (Nüremberg) y Austria (Linz).
Festival International de la Peinture, Cagnes-sur-Mer, Francia.
Octava Bienal Nacional de Arte, Diputación de Pontevedra, Pontevedra.
V Salón de los XVI, Museo de Arte Contemporáneo, Madrid.
VII Bienal de Arte de Valparaiso, Valparaiso, Chile.
- 1986 *Arco 86*, Galería Montenegro, Madrid.
Spanish Bilder, itinerante por Alemania (Frankfurt, Hamburg y Stuttgart), organizada por el Ministerio de Cultura de España a través del Programa Especial de Acción Cultural en el Exterior.
Pintar con papel, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Diecisiete Artistas/Diecisiete Autonomías, Pabellón Mudejar, Sevilla.
Arte joven en el palacio de la Moncloa, Palacio de la Moncloa, Madrid.
1981-1986: Pintores y Escultores Españoles, Fundación Caja de Pensiones, Madrid; Fundación Cartier, Jouy-en-Josas, Francia.
- 1987 *Madrid-Vigo*, Casa de la Cultura, Vigo.
La memoria del tempo, Verona, Italia.
Contrapunto, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
- 1988 *Época Nueva: Painting and Sculpture from Spain*, itinerante por Estados Unidos (Meadows Museum, Southern University of Dallas, Texas; Lowe Art Museum, University of Miami, Coral Gables, Florida) organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores.
La Gravure Contemporaine a la Chalcographie National de Madrid, Ecole Supérieure de Beaux Arts, París, Francia.
4 Pintores Salmantinos, Galería Artis, Salamanca.
ART'88, stand Galería Montenegro, Basel, Suiza.
FIAC 88, stand Galería Montenegro, Grand Palais, París, Francia.
- 1989 *Época Nueva: Painting and Sculpture from Spain*, itinerante por Estados Unidos (The Chicago Public Library; Cultural Center, Chicago; Akron Art Museum, Ohio) organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores.
Primera Triennial de dibuix Joan Miró, Fundación Joan Miró, Barcelona.
Euro-Arte. Encontro Europeu de Arte, Guimaraes, Portugal.
- 1990 *Imágenes Líricas: New Spanish Visions*, itinerante por Estados Unidos (Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York; The Art Museum at Florida International University, Miami) organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores.
1982-90, Galería Magda Bellotti, Algeciras.
Collecció Testimoni 1980-1990, La Caixa de Pensions de Barcelona, Barcelona.

Becas

- 1981 Disfruta de una Beca del gobierno francés para realizar estudios de grabado con Bruno Muller, en París, Francia.
- 1983 Le otorgan una Beca del Ministerio de Cultura para viajar a Grecia y asistir a la Escuela Internacional de Gráfica de Venecia, Italia.

PILAR INSERTIS

Nace en Madrid, en 1959. Su formación la realiza en las facultades de Bellas Artes de Tenerife y Madrid, licenciándose en ésta última en 1985.

Exposiciones individuales

- 1986 *Pilar Insertis*, Galería Edurne, Madrid.
- 1987 *Pilar Insertis*, Galería Antonio Machón, Madrid.
Pilar Insertis, Ayuntamiento de Logroño, Logroño.
ARCO 87, stand Galería Antonio Machón, Madrid.
- 1988 *Pilar Insertis*, Galería Antonio Machón, Madrid.
Pilar Insertis, Galería Fernando Silio, Santander.
- 1989 *Pilar Insertis*, Latino Art Gallery, Chicago, Estados Unidos.
Pilar Insertis, College of Dupage, Universidad de Chicago, Estados Unidos.
- 1990 *Pilar Insertis*, Bertoncini Gallery, Chicago, Estados Unidos.
Pilar Insertis, Galería Antonio Machón, Madrid.

Exposiciones colectivas

- 1985 *Punto. Artistas Jóvenes en Madrid*, Lonja de la Casa del Reloj, Ayuntamiento de Madrid, Madrid.
Punto. 13 +1, Casa de Lis, Salamanca.
Muestra de Arte Joven, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Trece Pintores, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.
- 1986 *II Muestra Arte Joven*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
1981-86 Pintores y Escultores Españoles, Fundación La Caixa de Pensions, Madrid.
Supertangibles 86, Instituto Francés, Madrid.
Supertangibles 86, Fundación Cartier, París, Francia.
Joven Pintura Española, De Nieuwe Kerk, Amsterdam, Holanda.
D'Art Room 86, Casserme Rosso, Bolonia, Italia.
- 1987 *13 Pintores*, Casa de Vacas, Madrid.
ARCO 88, stand Galería Antonio Machón, Madrid.
Visiones del Mar. IX Bienal de Arte de Pontevedra, Diputación Provincial, Pontevedra.
ART 18'87, Galería Antonio Machón, Basilea, Suiza.
Paisajes, Sala Amadís, Madrid.
Bienal de Murcia, Murcia.
- 1988 *IV Salón de Pintura Joven*, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de la Juventud, Madrid.
Verlust der ferne, Kunsthaus, Nüremberg, Alemania.
Propuesta, Galería Antonio Machón, Madrid.
Estructuras, Espacios, Poéticas, Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II, Madrid.
- 1989 *Punto*, Centro Cultural de la Villa, Madrid.
Más que Palabras, Galería Alfonso Alcolea, Barcelona.
Paisaje de la Pintura, Casa de Vacas, Madrid.
- 1990 *X Salón de los XVI*, Antiguo Museo de Arte Contemporáneo, Madrid.
Objetivo/Subjetivo, Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II, Madrid.

Made in USA, Sala Amadís, Madrid.

Premios y becas

- 1987 Primer Premio en la *V Bienal de Pintura de Logroño*, Logroño.
Primer premio en la *Bienal de Murcia*, Murcia.
Tercer premio en el *VI Salón de Pintura Joven*, Ayuntamiento de Madrid Madrid.
- 1987 Se le otorga la Beca Fulbright del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para cursar estudios en el Manhattan Graphics Center, Nueva York.
- 1988 Se le otorga la Beca de la Fundación Pollock-Krasner, de Nueva York, como apoyo a su trayectoria profesional.

TRINIDAD IRISARRI

Nace en Madrid, en 1959. Se forma en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, licenciándose en 1983. Entre 1983 y 1985 asiste a varios Talleres de Arte Actual, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, impartidos sucesivamente por: Gordillo, Mompó, Saura, Artschwager e Ian Wallace. Participa, durante el año 1991, en el curso que Simón Marchán dio sobre *Estética de la Escultura del siglo XX*, también en Madrid, así como al de *Creación de espacios visuales y sonoros*, impartido por Concha Jerez y José Iges en el Monasterio de Poio, en Pontevedra.

Exposiciones individuales

- 1985 *Trinidad Irisarri*, Galería Antonio Machón, Madrid.
- 1988 *Trinidad Irisarri*, Galería Víctor Martín, Madrid.
- 1990 *Trinidad Irisarri*, Galería Víctor Martín, Madrid.

Exposiciones colectivas

- 1982 *Muestra de Obra Gráfica- Arteder 82*, Bilbao.
VIII Bienal del Deporte, Madrid.
Certamen de Pintura Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Murcia.
Concurso Padre Llanos, Junta Municipal de Vallecas, Madrid.
- 1983 *Premio Pintura Infanta Elena*, Cruz Roja, Madrid.
Tres Pintores, Casa de la Reina, San Lorenzo de El Escorial, Madrid.
Participa en la acción *Fuera-Dentro*, Facultad de Bellas Artes, Madrid.
- 1984 *Grupo Thalo*, Comunidad Autónoma de Madrid, Madrid.
Sin nuestra garantía ni responsabilidad, Metro Retiro, Madrid.
Colectiva, Casa do Brasil, Madrid.
Participa en la acción *7 de 13* con Ernest Lenn, *ARCO 84*, stand Galería Fúcares, Madrid.
Certamen de Pintura Caja Postal, Madrid.
- 1985 *II Salón de Arte Joven*, Madrid.
13 Pintores, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.
Colectiva, Colegio Agentes de Seguros, Madrid.
Pintura Joven, Ceuta.
- 1986 *Madrid Puente Aéreo*, Barcelona.
Muestra de Arte Joven, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Festivales de Navarra, Olite (Navarra).
- 1987 Centro Cultural de Hortaleza, Madrid.
7 Jóvenes Pintores: Darío Álvarez Basso, Tono Carvajo, José Carretero, Trinidad Irisarri, Fran López Bru, Carlos Vidal y Darya Von Berner, Galería Víctor Martín, Madrid.
Colectiva, Centro Cultural Galileo, Madrid.
- 1988 *I Certamen de Pintura El Águila*, Madrid.

- I Bienal Cultural Rioja*, Logroño.
 1989 *El papel de los 90*, Galería Víctor Martín, Madrid.
Talleres de Arte Actual, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Génesis 3 x 3, Pabellón de Canarias, Recinto Ferial de la Casa de Campo, Madrid.

Premios y becas

- 1983 Primer premio en el *Premio de Pintura Infanta Elena*, Madrid.
 1984 Accésit en el *II Certamen de Pintura Caja Postal* de Madrid.
 1985 Primer premio en el *II Salón de Arte Joven* de Madrid.
 Segundo premio en el *Concurso de Agentes de Seguros*, Madrid.
 1988 Accésit en el *I Certamen de Pintura El Águila*, Madrid.
 1982 Disfruta la Beca de Pintura del Estudio Arjona, Madrid.

MENCHU LAMAS

Nace en Vigo, en el año 1954. Es de formación autodidacta.

Exposiciones individuales

- 1982 *Menchu Lamas*, Galería Buades, Madrid.
 1984 *Menchu Lamas*, Galería Buades, Madrid.
Menchu Lamas, Fundación Valdecilla, Madrid.
Menchu Lamas, Galería Palace, Granada.
Menchu Lamas, Galería Miguel Marcos, Zaragoza.
Menchu Lamas, Galería Gabriele von Loeper, Hamburgo, Alemania.
 1985 *Menchu Lamas*, Colegio de Arquitectos, Málaga.
Menchu Lamas, Galería Juana Aizpuru, Sevilla.
Menchu Lamas, Galería Dau al Set, Barcelona.
 1986 *Menchu Lamas*, Galería Trinta, Santiago de Compostela, La Coruña.
 1987 *Menchu Lamas*, Galería Dau al Set, Barcelona.
 1988 *Menchu Lamas*, Galería Miguel Marcos, Madrid.
Menchu Lamas, Galería Aline Vidal, París, Francia.
 1989 *Menchu Lamas*, Galería Mácula, Alicante.
 1990 *Menchu Lamas*, Galería Miguel Marcos, Madrid.

Exposiciones colectivas

- 1980 *Libres d'artiste*, Galería Lara Vincy, París, Francia.
Atlántica. Últimas tendencias de las artes plásticas en Galicia, Bayona, Vigo.
 1981 *Atlántica*, Centro Cultural de la Villa, Madrid.
Modem Art 80, Hyogo, Japón.
 1982 *26 Pintores, 13 Críticos: Panorama de la Joven Pintura Española*, Madrid.
II Salón de los XVI, Museo de Arte Contemporáneo, Madrid.
 1983 *Spansk Egen-Art*, itinerante por Suecia, organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores y el Ministerio de Cultura.
 1984 *L'imatge de l'animal*, Barcelona.
En el Centro, Centro Cultural de la Villa, Madrid.
Spanisches Kaleidoskop, Museum am Ostwall, Dormund, Alemania.
ART 15,84 Basel, stand Galería Buades, Basilea, Suiza.
Die Internationale Kunstmesse, Wissenschaftszentrum, Bonn, Alemania.
Imaxes dos 80 desde Galicia, Museo do Pobo Galego, Santiago de Compostela, La Coruña.
ART Cologne, Galería Gabriele Von Loeper, Colonia, Alemania.

- Art d' Aujourd'hui-Art de Femmes, Musée du 20'eme siècle, Viena, Austria.
- 1985 *Currents* (Anish Kapoor, Menchu Lamas, Leon Golub, Antón Patiño, Sigmar Polke) Institute of Contemporary Art, Boston, Estados Unidos.
Five Spanish Artists (Miquel Barceló, Manuel Campano, Ferrán García Sevilla, Menchu Lamas, José María Sicilia), Artists Space, Nueva York, Estados Unidos.
5 Artistas españoles, (Manuel Campano, Ferrán García Sevilla, Menchu Lamas, Miquel Barceló, José María Sicilia), Europalia 85, Museum Van Handenndaagse, Gante, Bélgica.
Bienal de Sao Paulo, (Luis Gordillo, Menchu Lamas, Juan Uslé, Francisco Leiro), Pabellón Español, Sao Paulo, Brasil.
19 Internationale Kunstmark 85, Galerie Gabriele Von Loeper, Galerie Thomas, Colonia, Alemania.
Arte Español Contemporáneo, Fundación Juan March, Madrid.
Kunst Mit Eigen-Sinn, Aktuelle Kunst von Frauen, Museum Moderner Kunst, Viena, Austria.
- 1986 *Junge Spanische Künstler* (Miquel Barceló, Menchu Lamas, Ferrán García Sevilla, Antón Patiño y Fernando Leiro), Galerie Thomas, Munich, Alemania.
Periferias, Centro Cultural de la Villa, Madrid.
Artistas Españoles, Galerie Marie Louise Wirth, Zürich, Suiza.
ART 17,86 Basel, stand Galería Thomas y stand Galería Buades, Basilea, Suiza.
Menchu Lamas, Antón Lamazares, Fernando Leiro, Antón Patiño y Manolo Paz, Pabellón de la Magdalena, Santander.
Kunst aus Spanien, Galerie Gabriel von Loeper, Hamburgo, Alemania.
- 1987 *A 11 Art Forum*, Galerie Thomas, München, Suiza.
Litoral, Sociedade de Belas Artes, Lisboa, Portugal.
4 Artistes, Galerie George Lavrov, París, Francia.
Antropología e Memoria, Fundación C. Gulbenkian, Lisboa, Portugal.
Elvira Bach, Lamas, Jones, Galerie Gabriele von Loeper, Hamburgo, Alemania.
- 1988 *Antípodes*, Brisbane, Australia.
FIAC 88, Galería Miguel Marcos, París, Francia.
- 1989 *Ateliers Roma Compostela*, Museo do Pobo Galego, Santiago de Compostela, La Coruña.
2 International Ystambul Biennial, Estambul, Turquía.
- 1990 *Fraüen*, Congre Centrum Hamburgo, Hamburgo, Alemania.
Aspekte der Frau, Galerie Gabriele von Loeper, Hamburgo, Alemania.

PILAR LARA

Nace en Madrid, en 1940, y muere, también en esta ciudad, en 2006. Realizó sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, terminando en 1964. En 1987 obtuvo la licenciatura en Bellas Artes por la Universidad Complutense. Entre 1979 y 1981 asiste a la Academia Arjona; entre 1981 y 1982 al Taller de Grabado de Antonio Marcoida; en 1986 al Curso Internacional de Verano sobre Serigrafía, impartido por Jesús Nuñez en Betanzos y, en 1990, al Taller de Arte Actual dirigido por Isidoro Varcárcel Medina y al curso de Creación de Espacios Sonoros y Visuales dirigido por José Iges y Concha Jérez en el Monasterio de Poio, Pontevedra.

Exposiciones individuales

- 1982 *Pilar Lara*, Galería Orfila, Madrid.
 1987 *Pilar Lara*, Fundación Gregorio Sánchez, Madrid.

Exposiciones colectivas

- 1980 *Pintores y Escultores Españoles por los Derechos Humanos*, Sala Tiépolo, Cruz Roja Española, Madrid.
VIII Certamen Nacional de Pintura de Talavera, Talavera de la Reina, Toledo.
 1981 *XII Certamen Nacional de Pintura de Luarca*, Luarca, Asturias.

- 1982 *X Certamen Nacional de Pintura de Talavera*, Talavera de la Reina, Toledo.
XIII Certamen Nacional de Grabado de Luarca, Luarca, Asturias.
XLIII Exposición Artes Plásticas (Grabado) de Valdepeñas, Valdepeñas, Ciudad Real.
X Concurso de Grabado Carmen Arozena, Madrid.
Concurso de Grabado Calcográfico Nacional, Madrid.
- 1983 *Diez años de la Galería Orfila*, Galería Orfila, Madrid.
XI Certamen Nacional de Pintura de Talavera, Talavera de la Reina, Toledo.
XLIV Exposición de Artes Plásticas de Valdepeñas, Valdepeñas, Ciudad Real.
III Certamen Nacional Ciudad de Alcorcón, Alcorcón, Madrid.
II Premio Galería Orfila de Pintura Pequeño Formato, Galería Orfila, Madrid.
- 1984 *I Semana Española de Erotismo*, Centro Cultural de la Villa, Madrid.
II Concurso de Pintura y Escultura. Universidad Politécnica, Madrid.
XLV Exposición de Artes Plásticas de Valdepeñas, Valdepeñas, Ciudad Real.
Premio de Grabado Máximo Ramos, El Ferrol, La Coruña.
- 1985 *ARCO 85*, stand Galería Orfila, Madrid.
Mujeres en el Grabado Contemporáneo, Centro Cultural Buenavista, Madrid.
Galería Sao Paolo, Bolonia, Italia.
VI Convocatoria de Artes Plásticas de Alicante, Alicante.
III Bienal de Pintura de Cuenca, Cuenca.
XIV Certamen de Pintura y Escultura de Móstoles, Móstoles, Madrid.
V Salón de Artes Plásticas de Alcobendas, Alcobendas, Madrid.
III Bienal Nacional La Carbonera, Sama de Langreo, Asturias.
- 1986 *XVIII Exposición de Bellas Artes*, Cádiz.
- 1987 *Tinidad Irisarri, Pilar Lara, Marisa del Moral y Jesús Ramos: entre la juventud y la madurez*, Centro Cultural Galileo, Madrid.
Mujeres en el Arte Español, Galería Alfama, Madrid.
VI Salón de Artes Plásticas de Alcobendas, Alcobendas, Madrid.
I Bienal de Pintura Jaume Guasch, Barcelona.
- 1990 *Acciones, Taller de Arte Actual, Círculo de Bella Artes*, Madrid.
Homenaje de 20 artistas españoles a Nueva York, Centro Cultural Washington Irving, Madrid.
XXI Edición del Premio Ciudad de Alcalá de Pintura, Capilla del Oidor, Alcalá de Henares, Madrid.

Premios

- 1984 Medalla de Plata en el *XV Certamen Nacional de Pintura de Luarca*, Luarca, Asturias.
Primer premio en el *Premio de Grabado Máximo Ramos*, El Ferrol, La Coruña.
- 1985 Mención de Honor en el *XVI Certamen Nacional de Pintura de Luarca*, Luarca, Asturias.
Mención de Honor en el *XVII Certamen Nacional de Pintura de Luarca*, Luarca, Asturias.
- 1990 Primer premio en la *XXI Edición Ciudad de Alcalá de Pintura*, Alcalá de Henares, Madrid.

VIRGINIA LASHERAS

Nace en Almería, en el año 1946, y muere en Madrid en el año 2000. Realizó sus estudios en la Escuela de Artes Aplicadas de Sevilla, desde el año 1965 hasta el año 1968. Desde éste último año, hasta 1973 estudió Bellas Artes en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, y en la de San Fernando, de Madrid.

Exposiciones individuales

- 1980 *Virginia Lasheras*, Galería Berruguete, Burgos.
- 1981 *Virginia Lasheras*, Galería La Casa del Siglo XV, Segovia.
Virginia Lasheras, Galería Seiquer, Madrid.
Virginia Lasheras, Sala Torre Nueva, Zaragoza.

- Virginia Lasheras, Galleria L'Angolo, Piazenza, Italia.
- 1984 Virginia Lasheras, Caja de Ahorros Provincial de Zamora , Zamora.
- 1986 Virginia Lasheras, Galería Seiquer, Madrid.
Virginia Lasheras, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.
Virginia Lasheras, Galería Varrón, Salamanca.
- 1987 Virginia Lasheras, Salas del Palacio de Sástago, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza.
- 1988 Virginia Lasheras, Galería Evelio Gayubo, Valladolid.
- 1990 Virginia Lasheras, Galería Provincia, Zaragoza.
Virginia Lasheras, Galería S & S, Zúrich, Suiza.

Exposiciones colectivas

- 1980 Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.
Galería Fúcares. Almagro, Ciudad Real.
Línea, Espacio y Expresión en la Pintura Española Actual, itinerante por Argentina, Brasil, República Dominicana y México, organizada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- 1981 *Amnistía Internacional*, Centro Cultural de la Villa, Madrid.
- 1982 ARCO 82, Galería Seiquer, Madrid.
Primer Festival Pintura Monte de Piedad, Sevilla.
- 1983 *Dibujos de artistas sevillanos*, Monte de Piedad, Sevilla.
20 años de la Casa del Siglo XV, Segovia.
Artistas por los derechos humanos, Centro Cultural de la Villa, Madrid.
- 1984 *III Festival Pintura Monte Piedad*, Sevilla.
Bienal de Zamora, Zamora.
- 1986 *Última Hornada*, Centro Cultural de la Villa, Madrid.
Primera Muestra del Libro-Objeto, Galería La Máquina Española, Sevilla.
Primera Bienal de Obra Gráfica Internacional, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.
VI Salón de los XVI, Museo de Arte Contemporáneo, Madrid.
Instant Art, Círculo de Bellas Artes, Madrid
- 1987 ARCO 87, stand Galería Seiquer, Madrid.
Arquitecturas, Galería Juan Gris, Madrid.
- 1988 *Estructuras, Espacios, Poéticas*, Sala del Canal de Isabel II, Madrid.
El Libro de Artista, Calcografía Nacional, Madrid.
Pintores para el 92, Monte de Piedad, Sevilla.
Andalucía Arte de una Década, itinerante por Andalucía (Sevilla y Granada) organizada por la Junta de Andalucía.
- 1989 ARCO 89, stand Galería Evelio Gayubo, Madrid.
Joven Pintura Española, itinerante por Europa (Dublín, Bruselas, Copenhage, Salzburgo, Amsterdam y Dusseldorf) organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores.
El Arte y el tiempo, Revista *Om*, Estación de Francia, Barcelona.
Colectiva, Galería S & S, Zúrich, Suiza.
Artistas Españoles en Europa, itinerante por Europa (Holanda, Dinamarca, Alemania y Francia) organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores.
- 1990 *Andanzas y Visiones Andaluzas*, Galería Afinsa, Madrid.
Pintores de Sevilla, Sala del Monte de Piedad, Sevilla.

FRAN LÓPEZ BRU

Nace en Elche, Alicante, en el año 1959. Se licencia en Bellas Artes en la Facultad de San Carlos de Valencia, en 1983. Asiste, en 1985, a los Talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes de Madrid, impartidos por Alfonso

Fraile, Joan Hernández Pijóan, Antonio Saura, Darío Villalba, José Guinovart y Eduardo Arroyo; en 1986, a los de Gustavo Torner, Andrés Nagel, y Frederic Amat.

Exposiciones individuales

- 1985 *Fran López Bru*, Sala de la Excelentísima Diputación Provincial de Granada, Área de Cultura, Granada.
- 1988 *Fran López Bru. Pinturas*, Galería Víctor Martín, Madrid.
- 1989 *Fran López Bru*, El Misterio, Casa de La Festa, Elche.
- 1990 *Fran López Bru*, Galería Víctor Martín, Madrid.

Exposiciones colectivas

- 1980 *Arte Expresión 80*, Facultad de Bellas Artes, Valencia.
- 1981 *I Concurso Exposición de Pintura*, El Corte Inglés, Murcia.
- 1982 *Exposición Colectiva*, Dirección Provincial del Ministerio de Cultura, Albacete.
IV Bienal de Barcelona, Caja Barcelona, Barcelona.
- 1983 *Muestra de Arte Caja Rural Provincial de Elche*, Casa do Brasil, Madrid.
Biblioteca Municipal, Claustro de San José, Elche, Alicante.
V Feria de Arte, Ayuntamiento de Elche, Elche, Alicante.
- 1984 *Pintura y Grabado*, Ayuntamiento de Polop de La Marina, Alicante.
Exposición Colectiva, Ayuntamiento de Calpe, Calpe, Alicante.
VI Feria de Arte, Ayuntamiento de Elche, Elche, Alicante.
Certamen Nacional Pintura Caja Ahorros de Alicante y Murcia, Murcia.
III Premio de Pintura Galerías Preciados, Exposición Obra Selección Fase Previa, Alicante.
V Bienal de Barcelona, Barcelona.
II Muestra de Arte Actual, Beca de la Diputación Provincial de Granada, Granada.
- 1985 *Talleres de Arte Actual*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Darío Álvarez Basso, Alex Gornemann y Fran López Bru, Galería Alençon, Madrid.
Colectiva, Museo de Arte Contemporáneo, Vitoria.
VIII Certamen de Pintura Eusebio Sempere, Ayuntamiento de Onil, Alicante.
- 1986 *Pintat avui en Elx*, Santa Pola, Alicante.
Concurso Pintura de la Diputación Provincial de Alicante, Alicante.
- 1987 *Pintat a Elx hui*, Museo Nacional de Cerámica González Martí, Valencia.
7 Jóvenes Pintores: Darío Álvarez Basso, Tono Carvajo, José Carretero, Trinidad Irisarri, Fran López Bru, Carlos Vidal y Darya von Berner, Galería Víctor Martín, Madrid.
- 1988 *El papel de los 90*, Galería Víctor Martín, Madrid.
- 1989 *Pintat a Elx hui*, Bibliotheque Municipale, Toulousse, Francia.
- 1990 *Supermerc'art*, Madrid.

Premios y becas

- 1984 Premio en la *II Muestra de Arte Actual* de Madrid.
- 1988 Premio de *Tarjetas de Navidad de Cervezas el Águila* de Madrid.
- 1984 Disfruta la Beca de Pintura de la Diputación Provincial de Granada para investigar dentro del campo de la pintura.

ISABEL LÓPEZ MORA

Nace en Madrid, en el año 1950. Se forma en la academia Arjona de Madrid y en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense.

Exposiciones individuales

- 1985 *Isabel López Mora*, Casa de la Cultura, Excelentísimo Ayuntamiento de Puertollano, Ciudad Real.

- 1986 *Isabel López Mora*, Ministerio de Educación y Ciencia, Cuenca.
- 1988 *Isabel López Mora*, Fundación Colegio del Rey, Capilla del Oidor, Alcalá de Henares, Madrid.
Isabel López Mora, Galería Víctor Martín, Madrid.
- 1989 *Isabel López Mora*, Pabellón de Mixtos: Sala Ciudadela, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Pamplona.
- 1990 *Isabel López Mora*, Palacio de Congresos y Exposiciones, Sala Miró, Madrid.

Exposiciones colectivas

- 1981 *Blanco y Negro*, Madrid.
Premio Goya, Centro Cultural de la Villa, Madrid.
Bienal Internacional de Pontevedra, Pontevedra.
Certamen Nacional Caja de Ahorros y Monte Piedad, Onteniente, Alicante.
Certamen Nacional Caja de Ahorros y Monte Piedad, Sagunto, Valencia.
Certamen Nacional Caja Ahorros y Monte de Piedad, Talavera de la Reina, Toledo.
V Certamen Nacional de Elche, Elche, Alicante.
- 1982 *XXXI Certamen Nacional Excelentísimo Ayuntamiento de Puertollano*, Puertollano, Ciudad Real.
Certamen Nacional Excelentísima Diputación de Teruel, Teruel.
Tres pintores jóvenes, Excelentísimo Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes, Madrid.
- 1983 *Certamen Nacional Caja de Ahorros y Monte de Piedad*, Onteniente, Alicante.
Certamen Nacional Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Sagunto, Valencia.
Bienal Internacional de Marbella, Marbella, Málaga.
Grupo Thalo, Dirección General de Bellas Artes, Comunidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- 1984 *Certamen Nacional Excelentísima Diputación de Teruel*, Teruel.
Bienal Internacional de Lucena, Lucena, Córdoba.
Premio Blanco y Negro, Madrid.
XXXIV Certamen Nacional Excelentísimo Ayuntamiento de Puertollano, Puertollano, Ciudad Real.
Certamen de Arte Contemporáneo, Festivales de Navarra, Pamplona.
Certamen Caixa de Barcelona, Barcelona.
XII Certamen de Artes Plásticas, Móstoles, Madrid.
- 1985 *Bienal de Pintura. Excelentísimo Ayuntamiento de Cuenca*, Cuenca.
V Certamen Nacional Excelentísimo Ayuntamiento de Alcobendas, Alcobendas, Madrid.
Certamen Artes Plásticas, Comunidad Castilla-La Mancha, Valdepeñas, Ciudad Real.
IV Certamen Nacional Hispanoamericano, Diputación de Huelva, Huelva.
XVI Certamen Nacional Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, Madrid.
Casa de la Cultura, Móstoles, Madrid.
- 1986 *Certamen de Arte Contemporáneo, Festivales de Navarra*, Pamplona.
Bienal Nacional de Pamplona, Pamplona.
Certamen Nacional de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Murcia.
Premio Goya, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid.
- 1987 *Bienal de la Diputación de Cádiz*, Cádiz.
- 1988 *Colectiva*, Galería Víctor Martín, Madrid.
El papel de los 90, Galería Víctor Martín, Madrid.
Premio Adaja, Ávila.
Fondos de Arte Contemporáneo, Fundación Colegio del Rey, Talans, Francia.
- 1990 *Colectiva*, organizada por la Caja Postal, itinerante por España.

Premios

- 1981 Primer premio en el *V Certamen Nacional de Elche*, Alicante.
- 1982 Segundo premio en el *XXXI Certamen Nacional del Ayuntamiento de Puertollano*, Ciudad Real.

- 1983 Mención de Honor en el *Certamen Nacional de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Onteniente*, Alicante.
- 1984 Primer premio en el XXXIV *Certamen Nacional del Ayuntamiento de Puertollano*, Ciudad Real.
Premio adquisición en el *Certamen de Pintura del Ayuntamiento de Móstoles*, Madrid.
- 1985 Primer premio en el XVI *Certamen Nacional de Alcalá de Henares*, Madrid.
- 1986 Primer premio en la *Bienal de León.*, León.
Finalista en el *Certamen de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia*, Murcia.

SOFÍA MADRIGAL

Nace en Segovia, en el año 1954. Termina su formación en Bellas Artes, en 1980, en la Escuela Superior de San Fernando de Madrid, habiendo realizado estudios de dibujo con Rafael R. Baixeras, además de asistir a cursos de medalla en la escuela anteriormente mencionada. En 1981 se inicia en los estudios de grabado y asiste al taller del Círculo de Bellas Artes.

Exposiciones individuales

- 1981 *Sofía Madrigal*, Galería Egam, Madrid.
- 1982 *Sofía Madrigal*, La Casa del Siglo XV, Segovia.
- 1984 *Sofía Madrigal*, Galería Villalar, Madrid.
- 1986 *Sofía Madrigal*, Galería Montenegro, Madrid.
- 1990 *Sofía Madrigal*, Galería Aelee, Madrid.

Exposiciones colectivas

- 1980 *15 artistas de Bellas Artes*, Palacio de Velázquez, Madrid.
Línea, Espacio y Expresión en la Pintura Española Actual, itinerante por Argentina, Brasil, República Dominicana y México, organizada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- 1981 *Colectiva*, Sala Peña, Madrid.
- 1982 *Individualidades*, Centro Cultural de la Villa, Madrid.
- 1983 *Colectiva*, Centro Cultural Caja de Ahorros, Sevilla.
María Gómez, Ángel López Santos, Sofía Madrigal, Vicent Marin y Enrique Vega, Galería Kreisler Dos, Madrid.
- 1984 *I Bienal de Oviedo*, Oviedo.
ARCO 84, Galería Calart, Madrid.
- 1985 *II Semana Cultural Cangas del Narcea*, Cangas, Asturias.
El Olmo. Un encuentro con el paisaje segoviano. 40 artistas, Segovia.
Punto, Artistas Jóvenes en Madrid, Lonja de la Casa del Reloj, Madrid.
Punto, 13+2, Casa de Lis, Salamanca.
V Salón Nacional de Artes Plásticas, Alcobendas, Madrid.
ARCO 85, stand Galería Calart, Madrid.
- 1986 *I Bienal Pintura Ciudad de Albacete*, Albacete.
ARCO 86, stand Galería Calart, Madrid.
- 1987 *Arte Actual en Segovia*, Torreón de Lozoya y La Casa del Siglo XV, Segovia.
- 1988 *Joven Pintura Española. Madrid Pintado*, itinerante por Europa (Viena, Bidefeld, Copenhague, Rímini, Amsterdam, París) organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores.
ARCO 88, stand Galería Calart, Madrid.
- 1989 *Nuevas Propuestas 89*, Galería Aelee, Madrid.
ARCO 89, stand Galería Calart, Madrid.
- 1990 *"15"*, Galería Aelee, Madrid.
EDITION1/90, Basel, Grabados.

ANA MAZOY

Nace en Lugo, en el año 1954. Acaba sus estudios de Bellas Artes en la Escuela Superior de San Fernando de Madrid en 1981, licenciándose en 1992. Realizó también estudios de Dibujo de Ilustración en la misma Escuela, titulando en 1980. Así mismo, se graduó en Artes Aplicadas y Oficios Artísticos en la Escuela Ramón Falcón de Lugo, en 1976.

Exposiciones individuales

- 1983 *Animalario. Pinturas sobre papel*, Galería Amadís, Madrid.
1984 *Bestiario. Pinturas sobre papel*, Galería Estampa, Madrid.
Ana Mazoy, Ateneo de Madrid, Sala Santa Catalina, Madrid.
Ana Mazoy. Pinturas y Grabados, Caixa de Galicia, Aula de Cultura, La Coruña.
Bestiario. Pinturas sobre Papel, Galería de Arte Lola Durán, Pontevedra.

Exposiciones colectivas

- 1980 *Pinturas y Grabados*, Palacio de Avellaneda, Burgos.
Premio de Valladolid de Pintura, Caja Ahorros Provincial, Valladolid.
Premio Francisco de Goya, Centro Cultural de la Villa, Madrid.
1982 *Premio Francisco de Goya*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.
1984 *Nova Xeneración. Artistas Lucenses*, Círculo de Bellas Artes, Lugo.
Ana Mazoy/Javier Rojo, Juvenalia 84, Recinto Ferial de la Casa de Campo, Madrid.
Punto. Artistas jóvenes en Madrid, Museo Nacional Ferroviario, Madrid.
IV Bienal Ciudad de Oviedo, Oviedo.
Imaxen dos Oitenta. Desde Galicia, Museo do Pobo Galego, Santiago de Compostela, La Coruña.
Colectiva de Pintores Gallegos, Galería de Arte Lola Durán, Pontevedra.
1985 *Galicia en el Ruedo*, Diputación Provincial de Málaga, Málaga.
A Toda Tela.14 Pintores/4 escultores, Centro Cultural Caixa de Aforros de Vigo, Vigo.
Ana Mazoy/Javier Rojo, Caixa de Aforros de Vigo, Vigo.
Colectiva, Villagarcía, Pontevedra.
Nova Xeneración, Sala de Exposiciones Quiosco Alfonso, La Coruña.
Un siglo de pintura gallega. 1880/1980, Instituto de Cooperación Iberoamericana con la colaboración del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
1985 *1990. Becas de Adquisiciones*, Quiosco Alfonso, La Coruña.
II Bienal de Artistas Gallegos. Nueva Figuración Gallega, Itinerante organizada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana con la colaboración de la Dirección General de Relaciones Culturales de España: Museo Provincial Pontevedra, Pontevedra.
1986 *Dazacete Pintores de Lugo*, Sala Ochaval, Banco Popular, Buenos Aires, Argentina.
1987 *IX Bienal de Arte*, Museo Provincial, Pontevedra.
1989 *I Muestra Unión Fenosa*, Estación Marítima, La Coruña.
1990 *II Bienal de Artistas Galegas*, Antiguo Edificio Banco de España, Vigo.
Revisión dunha Década 1978/1988, Casa das Artes e da Historia, Vigo.
Revisión dunha Década 1978/1988, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, La Coruña.

Ilustraciones

En 1985 ilustra la revista *Calle Mayor. Trimestral de literatura, crítica y artes*, Logroño, Comunidad Autónoma de La Rioja, Consejería de Cultura, no. 1, primavera, 1985, pp. 84,117-118.
En 1988 realiza la Contraportada de *O Bulir do inquilino*, Voceiro do Concello de as Nogais, Concello de as Nogais, no. 2, marzo.
En 1989 ilustra la revista *O Bulir do inquilino*, Voceiro do Concello de as Nogais, Concello de as Nogais, no. 3, p. 8.

Premios y becas

En 1980 se le concede un estudio en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, para su disfrute durante un año. Así mismo, disfruta de la Beca estival de Pintura. Palacio de Avellaneda., Peñaranda de Duero, Burgos.
Entre los años 1981 y 1984 disfruta la Beca de Formación de Personal Investigador otorgada por el Ministerio de Universidades e Investigación, Subdirección General de Promoción de la Investigación, Dirección General de Política Científica, para realizar un proyecto de investigación personal en el campo de la pintura.

LITA MORA

Nace en Cádiz, en el año 1958. Se forma en los primeros cursos en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla y termina su licenciatura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense madrileña en el año 1982, realizando paralelamente estudios de Grabado en la misma Facultad.

Exposiciones individuales

- 1986 *Lita Mora*, Galería Magda Belloti, Algeciras, Cádiz.
- 1987 *La Revelación de San Juan*, Galería Palace, Granada.
Lita Mora, Galería Oliva Mara, Madrid.
Lita Mora, Casa de Cultura de Fuenlabrada, Madrid.
- 1989 *Lita Mora*, Galería Abel Lepina, Vigo.
Lita Mora, Sala Colmuela, Cádiz.
- 1990 *Lita Mora*, Galería Rita Garcia, Valencia.

Exposiciones colectivas

- 1980 Sala de Exposiciones de la Casa de la Cultura, Bujalance, Córdoba.
- 1981 Sala Exposiciones de la Excelentísima Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz.
Sala Espí, Torrelavega, Santander.
Sala de Exposiciones de la Universidad Complutense, Madrid.
Obra Gráfica, Colegio de Arquitectos, Madrid.
Palacio de Vellosillo, Ayllón, Segovia.
- 1982 Sala de Exposiciones de la Universidad Complutense, Madrid.
- 1984 *Punto. Artistas Jóvenes en Madrid*, Museo del Ferrocarril, Madrid.
Eight British Print Biennale, Bradford, Inglaterra.
Trece Jóvenes Pintores, Centro Cultural Salmerón, Madrid.
Cinco pintores en, de, sobre Cádiz, Colegio de Arquitectos, Cádiz.
- 1985 *La movida de Madrid*, Casa de la Cultura, Fuenlabrada, Madrid.
Paisaje urbano de Cádiz, Caja de Ahorros, Cádiz.
I Muestra de Arte Joven, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
The Lith Internastional Independance Exhibition of Prints in Kanagalla, Kanagalla, Japón.
- 1986 *Es de mujeres*, Centro Cultural Alberto Sánchez, Madrid.
Madrid, Puente Aéreo, Caja Madrid, Barcelona.
Circulando, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Pintores Gaditanos, Galería Magda Belloti, Algeciras, Cádiz.
IV Festival de la Pintura, Sevilla.
II Muestra de Arte Joven, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
El sueño de Madrid, Expometro Retiro, Madrid.
Madrid-Milán, Milán, Italia.
El sueño de Madrid, itinerante por Italia (Turín-Roma) organizada por el Instituto de la Juventud.
Pintura Joven Española. De Nieuwe Kert, Nationale Stichting de Nieuwe Kerk, Amsterdam, Holanda.
Configuración, Galería Oliva Mara, Madrid.

- 1987 *Joven Pintura Española*, Sala Amadís, Madrid.
Paisajes, Sala Amadís, Instituto de la Juventud, Madrid.
IX Bienal de Arte de Pontevedra, Pontevedra.
- 1988 Galería Trinta, Santiago de Compostela, La Coruña.
 ARCO 88, stand Galería Oliva Mara, Madrid.
Iberoamérica. Pinturas para un Tren, itinerante por España, organizada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana.
INTERARTE 88, stand Galería Oliva Mara, Valencia.
Verlust der Ferner, Kunst-Haus, Nürnberg, Alemania.
II Bienal Pintura de Albacete, Albacete.
Pintores Andaluces con Antonio Gala, Sala de Exposiciones de Tabacalera Española, Madrid.
Andalucía, arte de una década, itinerante por Andalucía (Sevilla y Granada) organizada por la Junta de Andalucía.
Joven Pintura Española. El Sueño de Andalucía, itinerante por Europa (Dublín, Bruselas, Amsterdam y Düsseldorf) organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores.
- 1989 *Europa Joven*, Instituto de la Juventud, Auditorio de la Casa de Campo, Madrid.
- 1990 *ELAM'90, Exposición Ibérica de Arte Moderno*, Cáceres y Campo Maior, Badajoz.
Pintores Gaditanos, Caja de Ahorros de Cádiz, Cádiz.
Iberoamérica en Tren, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Estación de Chamartín, Madrid.

Premios y becas

- 1981 Tercer premio en el *Premio de Pintura Alcalde Zoilo Ruiz Mateos* de Rota, Cádiz.
 Segundo premio en el *Premio de Pintura Galerías Preciados*, Madrid.
 Tercer premio de *Pintura Hermanos Nieto*, Ayllón, Segovia.
- 1982 Tercer premio en el *Premio de Pintura Alcalde Zoilo Ruiz Mateos* de Rota, Cádiz.
- 1983 Primer premio en el *Premio de Pintura Daniel Vázquez Díaz de la Comunidad Hispánica*, Huelva.
- 1984 Segundo premio de la *Concejalía de Cultura de Madrid*, Madrid.
- 1986 Primer premio de la *Segunda Muestra de Arte Joven de Madrid*, Madrid.
- 1981 Disfruta la Beca de Paisaje del Ministerio de Cultura en Ayllón, Segovia.

MARISA MORAL

Nace en La Felguera, Asturias, en el año 1944. Realiza estudios de pintura y dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo. En 1984, asiste a los talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes de Madrid, que imparte Joan Hernández Pijoan y, en el año siguiente, a los de Antonio Saura.

Exposiciones individuales

- 1981 *Marisa Moral*, Club Financiero Génova, Madrid.
- 1982 *Marisa Moral*, Caja Ahorro de Asturias, Oviedo
- 1989 *Marisa Moral*, Galería Víctor Martín, Madrid.
- 1990 *Marisa Moral*, Caja Postal, Albacete.

Exposiciones colectivas

- 1980 *Certamen Nacional de Pintura*, Lluarca, Asturias.
Premio Adaja, Ávila.
VII Certamen de Pintura, Talavera de la Reina, Toledo.
- 1981 *Certamen Internacional de Pintura*, Pollensa, Palma de Mallorca.
XII Premio de Pintura de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, Madrid.
Certamen Nacional de Pintura, Lluarca, Asturias.
III Certamen de Pintura Ciudad de Yecla, Yecla, Murcia.

- 1982 *Premio Nacional de Pintura Eusebio Sempere*, Onil, Alicante.
Premio Francisco de Goya, Madrid.
Certamen Nacional de Pintura, Lluarca, Asturias.
Premio Villa Rota, Rota, Cádiz.
Certamen Internacional de Pollensa, Pollensa, Palma de Mallorca.
Premio Ciudad de Yecla, Yecla, Murcia.
Premio Nicolás Villacis, Murcia.
- 1983 *Premio Eusebio Sempere*, Onil, Alicante.
Premio Aljafafe, Caja Rural de Sevilla, Sevilla.
Certamen Internacional de Pollensa, Pollensa, Palma de Mallorca.
III Certamen Nacional Ciudad de Alcorcón, Alcorcón, Madrid.
II Bienal Pintura La Carbonera, Sama de Langreo, Asturias.
III Premio Numancia de Pintura, Soria.
Grupo Thalo, Consejería Cultura Comunidad Autónoma, Madrid.
- 1984 *VII Certamen Pintura Eusebio Sempere*, Onil, Alicante.
II Premio Pintura Excelentísima Diputación de Sevilla, Sevilla.
XXIII Certamen Internacional de Pintura Ayuntamiento de Pollensa, Pollensa, Palma de Mallorca.
Colectiva, Casa del Brasil, Madrid.
Festivales de Navarra, Olite, Navarra.
Premio Adaja, Ávila.
- 1985 *VIII Certamen Pintura Eusebio Sempere*, Onil, Alicante.
Bienal Nacional de Pintura de La Carbonera, Sama de Langreo, Asturias.
- 1987 *Lista 61*, Centro Cultural Galileo, Madrid.
I Bienal Pintura Jaume Guasch, Barcelona.

Premios

- 1980 Medalla de Bronce en el *VII Certamen Pintura de Talavera*, Talavera de la Reina, Toledo.
Medalla de Bronce en el *Certamen Nacional de Pintura de Lluarca*, Lluarca, Asturias.
- 1982 Mención de Honor en el *Premio Nacional de Pintura Eusebio Sempere*, Onil, Alicante.
- 1984 Accésit en el *Premio Adaja*, Ávila.
- 1985 Accésit en la *Bienal Nacional de Pintura de La Carbonera*, Sama de Langreo, Asturias.

FELICIDAD MORENO

Nace en Lagartera, Toledo, en el año 1959. Se forma en el Estudio Soto-Mesa, en Madrid.

Exposiciones individuales

- 1983 *Felicidad Moreno*, Estudio Soto Mesa, Madrid
Felicidad Moreno, Casa Cultural, Alcázar de San Juan, Ciudad Real.
- 1985 *Felicidad Moreno*, Estudio Soto Mesa, Madrid.
- 1987 *Felicidad Moreno*, Galería Seiquer, Madrid.
Felicidad Moreno, Galería Tesis, Albacete.
- 1989 *Felicidad Moreno*, Galería Seiquer, Madrid.

Exposiciones colectivas

- 1981 *Soto Mesa*, Madrid.
Primer Festival de Primavera, Sevilla.
- 1982 *Soto Mesa*, Madrid.
Arteder 82. Bilbao.

- 1983 *I Certamen de Móstoles*, Móstoles, Madrid.
I Certamen de Fuenlabrada, Fuenlabrada, Madrid.
- 1984 *Otra Pintura de Castilla-La Mancha*, itinerante por España organizada por la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
I Salón de Pintura Joven, Madrid.
PUNTO, Artistas Jóvenes de Madrid. Museo Nacional Ferroviario, Madrid.
III Certamen de Fuenlabrada, Fuenlabrada, Madrid.
III Festival de Primavera de Sevilla, Sevilla.
- 1985 *I Bienal Pintura de Murcia*, Murcia.
VIII Encuentro del Arte, Colmenar Viejo, Madrid.
IV Certamen de Fuenlabrada, Fuenlabrada, Madrid.
- 1986 *II Muestra de Arte Joven*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
III Salón de Pintura Joven, Madrid.
I Bienal de Albacete, Albacete.
Pintura Joven española, Nationale Stichting de Nieuwe Kerk, Amsterdam, Holanda.
- 1987 *Joven Pintura española*, Galería Amadís, Madrid
ARCO 87, stand Galería Seiquer, Madrid.
Arte mujer, Centro Cultural de Hortaleza, Madrid.
I Premio de Artes Plásticas de Castilla-La Mancha, Cuenca.
IV Salón de Pintura Joven, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de la Juventud, Madrid.
X Encuentros de Arte, Colmenar Viejo, Madrid.
Salón de los 13, Casa de Vacas del Retiro, Madrid.
- 1988 *Felicidad Moreno, Alfredo García Revuelta*, Centro Cultural Alberto Sánchez, Madrid.
Arte mujer, Centro Cultural Buenavista, Madrid.
INTERARTE 88, Galería Seiquer, Valencia.
Pintura Española. Generación de los Ochenta, itinerante por España organizada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana y el Museo de Álava.
Bienal de Bolonia para Europa Mediterránea, Bolonia, Italia.
II Premio de Castilla-La Mancha, Albacete.
II Bienal de Albacete, Albacete.
XLIX Exposición Nacional de Valdepeñas, Valdepeñas, Ciudad Real.
Verlust der Ferner, Kunst-Haus Nürnberg, Alemania.
- 1989 *I Bienal de Pintura Cultural Rioja*, Logroño.
IX Bienal Internacional de Arte de Valparaíso, Valparaíso, Chile.
III Premio Castilla-La Mancha de Artes Plásticas.
Europa Joven, Instituto de la Juventud, Auditorio de la Casa de Campo, Madrid.
Art London, stand Galería Seiquer, Londres, Reino Unido.
- 1990 *Iberoamérica en tren VI*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Estación de Chamartín, Madrid.
Gran Formato, El Monte, Caja de Ahorros de Sevilla, Sala Pasaje de Villarés, Sevilla.
15 Maestros de la pintura de hoy, Palacio de Madraza, Universidad de Granada, Granada.
EIAM 90, Exposición Ibérica de Arte Moderno, Cáceres y Campo Maior, Badajoz.

Premios

- 1985 Premio en el *VIII Encuentro de Arte de Colmenar Viejo*, Colmenar Viejo, Madrid.
- 1986 Premio en la *Muestra de Arte Joven de Madrid*, Madrid.
- 1987 Premio en el *X Encuentro de Arte de Colmenar Viejo*, Colmenar Viejo, Madrid.
- 1988 Premio en la *Bienal de Bolonia para Europa Mediterránea*, Bolonia, Italia.
Molino de Plata en el *Concurso de Pintura de Valdepeñas*, Valdepeñas, Ciudad Real.

1989 Adquisición en la *I Bienal Cultural Rioja*, Logroño.

MARÍA LUISA ROJO

Nace en Madrid, en el año 1960. A partir de 1970 y hasta 1987 tiene múltiples actividades encaminadas a su formación académica. En 1980 termina los estudios de Dibujo en Artes y Oficios. Entre 1980 y 1981 estudia dibujo y pintura en el estudio de D. Amadeo Roca, en Madrid. En 1984 obtiene la licenciatura en Bellas Artes en la Facultad de la Universidad Complutense, y asiste a la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Santander.

Exposiciones individuales

1987 *María Luisa Rojo*, Pratt Institute, Brooklyn, Nueva York, Estados Unidos.

1989 *María Luisa Rojo*, Galería Gamarra y Garrigues, Madrid.

Exposiciones colectivas

1982 Galería Abril, Madrid.

1983 Galería Abril, Madrid.

Mini-Print Internacional, Galería Fort, Barcelona.

Mini-Print Internacional, Cadaqués, Gerona.

Colectiva, Sala de la Universidad Politécnica, Madrid.

Colectiva, Sala del Banco de Bilbao, Madrid.

Primer Premio de Grabado Carmen Anzorena, Galería Abril, Madrid.

1984 Galería Costa 3, Zaragoza.

Ayuntamiento de Logroño, Salas de Tabacalera, Logroño.

Grabado Gran Formato, Fundación Valdecilla, Madrid.

Colectiva, Monasterio de San Juan, Burgos.

Colectiva, Museo Bello Piñeiro, El Ferrol, La Coruña.

Mini-Print Internacional, Galería Seiquer, Madrid.

Colectiva, Sala del Ministerio de Cultura, Madrid.

1985 *Colectiva*, Café-Galería El Ratón, Madrid.

1987 *Colectiva*, Pratt Manhattan Gallery, Puck Building, Nueva York, Estados Unidos.

1988 *La gravure contemporaine à la Chalcographie Nationale de Madrid*, Ecole National Supérieure des Beaux-Arts, París, Francia.

El libro de artista, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid.

Mujeres en el Grabado Contemporáneo, Centro Cultural Buenavista, Madrid.

1989 *Colectiva*, Fundación Caixa de Pensions, Barcelona.

I Bienal de Pintura Cultural Riojana, Logroño.

1990 *10 años de Galería*, Galería Gamarra y Garrigues, Madrid.

VI Edición Premio de Pintura L'Oreal, Casa de Velázquez, Madrid.

Premios y becas

1983 Premio en el Primer Premio de Grabado Carmen Anzorena, Madrid.

1989 Premio en la *I Bienal de Pintura Cultural Riojana*, Logroño.

1985 Disfruta la Beca de la Fundación Juan March para cursar un Master en el Pratt Institute, School of Art and Desing, Brooklyn, Nueva York.

1987 Disfruta la Beca del Institute of International Education de Denver y de la Universidad de Colorado Springs, Estados Unidos, para participar en el proyecto conjunto *Summer Crossroads*.

ÁNGELES SAN JOSÉ

Nace en Madrid en 1961. Se licencia en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, en el año 1985.

Exposiciones individuales

- 1989 *Ángeles San José*, Galería Antonio Machón, Madrid.
Ángeles San José, ARCO 89, Galería Antonio Machón, Madrid.
1990 *Ángeles San José*, Galería Alfonso Alcolea, Barcelona.

Exposiciones colectivas

- 1985 *Becarios de Bellas Artes, 1984-1985*, Sala de la Facultad de Bellas Artes, Madrid.
II Salón de Pintura Joven, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
13 Jóvenes Pintores, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.
I Certamen de Arte Joven, Ayuntamiento de Madrid, Madrid.
- 1986 *Madrid Puente Aéreo*, Caja Madrid, Barcelona.
13 Jóvenes Pintores, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
I Bienal Ciudad de Albacete, Albacete.
D'Art room 85, Casserme Rose, Italia.
Muestra de Arte Joven, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Supertangibles, Instituto Francés, Madrid.
Joven Pintura Española, Nationale Stichting de Nieuwe Kerk, Amsterdam, Holanda.
- 1987 *Punto. Artistas Jóvenes en Madrid*, Centro Cultural de la Villa, Madrid.
Joven Pintura Española, Galería Amadís, Madrid.
II Bienal de Pintura de Murcia, Murcia.
- 1988 *Propuesta 88-89*, Galería Antonio Machón, Madrid.
- 1989 *Familiar Faces*, Galería Mara Louise Wirth, Zürich, Suiza.
Colectiva. Pinturas, Galería Antonio Machón, Madrid.
Paisaje de Pintura, Casa de Vacas, Madrid.
- 1990 *Objetivo-Subjetivo*, Sala del Canal de Isabel II, Madrid.
20 Pintores españoles en la colección del Banco de España, Estación Marítima de La Coruña, La Coruña.
III Bienal Ciudad de Albacete, Albacete.
Galería Antonio Machón, Madrid.

Premios y becas

- 1985 Primer premio de Dibujo en el *I Certamen de Arte Joven*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid.
Segundo premio en el *II Salón de Pintura Joven*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
1990 Segundo premio en la *III Bienal Ciudad de Albacete*, Albacete.

En 1984 le conceden la Beca de Paisaje de Ayllón, Segovia.

Disfruta de la Beca de Formación de Personal Investigador durante el periodo comprendido entre 1985 y 1989, concedida por el Ministerio de Universidades e Investigación, Subdirección General de Promoción de la Investigación, Dirección General de Política Científica, para realizar un proyecto de investigación personal en el campo de la pintura.

VICTORIA SANTESMASES

Nace en Madrid, en el año 1957. Durante el periodo comprendido entre 1977 y 1980 estudia dibujo y pintura en el Estudio Arjona de Madrid. En 1978 obtiene la licenciatura en Historia del Arte por la Universidad Complutense, además de colaborar -entre 1980 y 1984- como ilustradora de libros infantiles y juveniles en varias editoriales.

Exposiciones individuales

- 1980 *Victoria Santesmas*, Galería Tolmo, Toledo.
1982 *Victoria Santesmas*, Galería Ámbito, Madrid.
1987 *Victoria Santesmas*, Casa Municipal de Cultura, Avilés, Asturias.

1988 *Victoria Santesmasas, Galería Cornión, Gijón.*

Exposiciones colectivas

- 1981 *V Certamen Internacional de Acuarela, Madrid.*
1982 *VII Premio Blanco y Negro, Madrid.*
1984 *I Salón de Pintura Joven, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de la Juventud, Antiguo Matadero Municipal, Madrid.*
1985 *IV Salón de Artes Plásticas de Alcobendas, Alcobendas, Madrid.*
XIV Certamen de Pintura y Escultura, Móstoles, Madrid.
1986 *I Bienal de Pintura Ciudad de Albacete, Albacete.*
1987 *Galería Edurne, Madrid.*
1988 *VI Premio Internacional de Pintura Festivales de Navarra.*
XIX Certamen Nacional de Pintura de Luear, Luear, Asturias.

Premios y becas

- 1985 *Adquisición en el XIV Certamen de Pintura y Escultura, Móstoles, Madrid.*
1988 *Mención Honorífica en el XIX Certamen Nacional de Pintura de Luear, Luear, Asturias.*

SOLEDAD SEVILLA

Nace en Valencia, en el año 1944. Entre 1960 y 1961, cursa estudios de ingreso y preparatorio en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y, entre los años 1961 y 1965, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona, especializándose en pintura.

Exposiciones individuales

- 1980 *Soledad Sevilla, Salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid.*
1981 *Soledad Sevilla, Galería Kreisler Dos, Madrid.*
Soledad Sevilla, Massachusetts College of Art and Desing, Boston, Estados Unidos.
1983 *Las Meninas, Galería Montenegro, Madrid.*
Las Meninas, Galería Alençon, Madrid.
1984 *Soledad Sevilla, Centro Cultural Manuel de Falla, Granada.*
Soledad Sevilla, Museo de Bellas Artes, Málaga.
Soledad Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.
El Poder de la tarde, instalación, Galería Montenegro, Madrid.
1985 *Las Meninas, Centro Cultural Manuel de Falla, Granada.*
Las Meninas, Museo de Bellas Artes, Málaga.
Las Meninas, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.
1986 *Leche y sangre, instalación, Galería Montenegro, Madrid.*
1987 *Alhambras, Galería Montenegro, Madrid.*
Alhambras, Fundación Rodríguez Acosta y Galería Palace, Granada.
Fons et origo, instalación, Sala Montcada, Barcelona.
1988 *Los toros, Galería Soledad Lorenzo, Madrid.*
1989 *Galería Rita García, Valencia.*
1990 *Toda la torre, instalación, La Algaba, Sevilla.*
La hora de la siesta, instalación, Minos Beach Art Symposium, Aghios Nikolaos, Creta, Grecia.

Exposiciones colectivas

- 1980 *Las 8 caras del cubo, Galería Ovidio, Madrid.*
Belgrado 80, Belgrado, Yugoslavia.

- Bienal Iberoamericana de Dibujo*, México.
- Línea, Espacio y Expresión en la Pintura Española Actual*, itinerante por Argentina, Brasil, República Dominicana y México, organizada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- 1981 *I Salón de los XVI*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
- 1982 *26 Pintores /13 Críticos. Panorama de la joven pinturas española*, itinerante por España organizada por el Centro Cultural de La Caja de Pensiones de Barcelona.
- Realismo Real*, itinerante por España.
- VII Exposición de Becarios de la Fundación Juan March*, Madrid.
- Concurso Nacional de Pintura de Puertollano*, Puertollano, Ciudad Real.
- 1983 *Concurso Nacional de Pintura de Fuenlabrada*, Fuenlabrada, Madrid.
- 1984 *Mujeres en el arte español, 1900-1984*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.
- Madrid, Madrid, Madrid. 1974-1984*, Centro Cultural de la Villa, Madrid.
- IV Bienal Nacional Ciudad de Oviedo*, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.
- Artes y Nuevas Tecnologías*, Palacio de la Magdalena, Santander.
- Granada como ficción*, Galería Palace, Granada.
- Concurso Nacional de Pintura Ciudad de Granada*, Granada.
- 1985 *ARCO 85*, Galería Montenegro, Madrid.
- Propuestas objetivas*, Galería Fernando Vijañde, Madrid.
- Arte Español Contemporáneo. Colección de la Fundación Juan March*, Fundación Juan March, Madrid.
- II Bienal de Pintura del Excelentísimo Ayuntamiento de Cuenca*, Cuenca.
- 1986 *Pintar con papel*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- 8 de Marzo*, Antiguo Colegio de San Agustín, Málaga.
- Pintores y escultores españoles. 1981-1986*, Fundación de La Caja de Pensiones, Madrid, y Fundación Cartier, París, Francia.
- I Bienal Ciudad de Albacete*, Nueva Casa Consistorial, Albacete.
- Sketch de la nueva pintura*, Palacio de los Condes de Gabia, Granada.
- 1987 *Inicis d'una Col·lecció. L'art espanyol en la Col·lecció de la Fundació Caixa de Pensions*, Centro Cultural de la Fundació La Caixa de Pensions de Barcelona, Barcelona.
- 1989 *Arte Español Contemporáneo. Colección de la Fundación Juan March*, Fundación Juan March, Madrid.
- IX Salón de los 16*, Centre Cultural de la Fundació La Caixa de Pensions, Barcelona.
- Col·lecció d'Art de la Fundació Caixa de Pensions*, Centre Cultural de la Fundació La Caixa de Pensions, Barcelona.
- 30 Jahre Spanische Malerei und Skulptur von 1960 bis zur Gegenwart*, itinerante por Alemania organizada por la Fundació La Caixa de Pensions de Barcelona.
- 1990 *Art Espagnol des années 80 dans la Collection de la Fundació Caixa de Pensions*, Centre Régional d'Art Contemporain Midi-Pyrénées, Toulouse, Francia.
- Imágenes Líricas: New Spanish Visions*, itinerante por Estados Unidos (Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York; The Art Museum at Florida International University, Miami) organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores.

Premios y becas

- 1982 Primer premio en el *Concurso Nacional de Pintura de Puertollano*, Puertollano, Ciudad Real.
- 1983 Primer premio en el *Concurso Nacional de Pintura de Fuenlabrada*, Fuenlabrada, Madrid.
- 1984 Premio al mejor artista del año, otorgado por la revista *Arteguía*, Madrid.
- Primer premio en el *Concurso Nacional de Pintura Ciudad de Granada*, Granada.
- 1985 Primer premio en la *II Bienal de Pintura del Excelentísimo Ayuntamiento de Cuenca*, Cuenca.
- 1980 Le conceden la Beca del Centro de Promoción de las Artes Plásticas e Investigación de Nuevas Formas Expresivas del Ministerio de Cultura, Madrid y, en el mismo año, la Beca del Comité Conjunto Hispano-

Norteamericano para la Cooperación Cultural y Educativa, para realizar estudios en la Universidad de Harvard, en el curso Technical Examinations of Works of Arts, Fines Arts Departament, Boston.

DARYA VON BERNER

Nace en Méjico, en el año 1959. Se forma en The School of Visual Arts de Nueva York, con Milton Glaser. En España, a donde llega a los 17 años con la intención -que abandona- de cursar Historia del Arte, asiste, en 1984, a los Talleres del Círculo de Bellas Artes madrileños, impartidos por Antonio López; en 1985, a los de Darío Villalba, Guinovart y Arroyo y en 1986 a los impartidos por Pérez Villalta, Alfonso Albacete, Mtysu-Miura, Santiago Serrano, Jordi Teixidor, Andrés Nagel y Frederic Amat.

Exposiciones individuales

- 1988 *Darya Von Berner*, Galería Décaro, Madrid.
- 1989 *Darya Von Berner*, ARCO 89, stand Galería Estampa, Madrid.
- 1990 *Darya Von Berner*, Galería Miguel Marcos, Madrid.
- Darya Von Berner*, Galería Bretón, Valencia.

Exposiciones colectivas

- 1984 Chiesa di Santa Chiara, Urbino, Italia.
Talleres de Arte Actual, Círculo de Bellas Artes, Madrid, y Museo de Vitoria, Vitoria.
- 1985 *Talleres de Arte Actual*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- 1986 *Talleres de Arte Actual*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
13 Pintores, Sala de las Columnas del Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Bienal de Pintura de Albacete, Museo de Albacete, Albacete.
III Salón de Pintura Joven, Ayuntamiento de Madrid, Madrid.
- 1987 *III Muestra de Arte Joven*, Círculo de Bellas Artes, Instituto de la Juventud, Ministerio de Cultura, Madrid.
II Bienal de Murcia, Palacio Almudí, Murcia.
Talleres de Arte Actual, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
De Colección, Galería Décaro, Madrid.
7 Jóvenes Pintores: Darío Alvarez Basso, Tono Carvajo, José Carretero, Trinidad Irisarri, Fran López Bru, Carlos Vidal y Daria Von Berner, Galería Víctor Martín, Madrid.
- 1988 *II Bienal de Pintura Ciudad de Albacete*, Museo de Albacete, Albacete.
Flores, Galería Estampa, Madrid.
Premio Constitución, Junta de Extremadura, Mérida, Badajoz.
- 1989 *Premio Santa Lucía*, Madrid.
Art Basel, stand Galería Miguel Marcos, Basilea, Suiza.
Euroarte. Encontro Europeu de Arte, Guimeraes, Portugal.
- 1990 ARCO 90, stand Becas de Creación Artística Banesto, Madrid.
Art Basel, stand Galería Miguel Marcos, Basilea, Suiza.
Art Cologne, stand Galería Miguel Marcos, Colonia, Alemania.

Premios y becas

- 1986 Premio en la *Bienal de Pintura de Albacete*, Albacete.
Premio en el *III Salón de Pintura Joven*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid..
- 1987 Premio en la *Muestra de Arte Joven*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Premio en la *II Bienal de Murcia*, Murcia.
- 1988 Premio en el *Premio Constitución*, Mérida, Badajoz.
- 1989 Premio en el *Premio Santa Lucía*, Madrid.
- 1988 Le conceden la Beca de Pintura Banesto, para la realización de un proyecto de investigación.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de las artistas durante la década de los ochenta

CHITI AYUSO

Libros

FERNÁNDEZ REGAL, ÁNGELES Y LUIS ALONSO FERNÁNDEZ: «Las Artes plásticas: ambigüedad multifacética», *Doce años de Cultura Española. (1976-1987)*, Equipo Reseña, Madrid: Encuentro, 1989, p. 298.

Catálogos

AYUNTAMIENTO DE MADRID: *I Salón de Pintura Joven*, Antiguo Matadero Municipal, Edificio del Reloj, Madrid: Concejalía de Juventud del Ayuntamiento de Madrid, junio de 1984, p. 34.

13 Jóvenes Pintores. Seleccionados en el IV Salón de Pintura Joven de Madrid, Casa de Vacas, Parque del Retiro, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1987, sin página.

V Salón de Pintura Joven, Lonja de la Casa del Reloj, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1987, sin página.

CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD DE SALAMANCA: *6 Pintores Jóvenes*, Sala de Exposiciones Mayor de Palencia, Salamanca: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1985, sin página.

CAJA POSTAL DE ALMERÍA: *I Certamen de Pintura*, Almería: Caja Postal de Almería, 1984, sin página.

CHITI AYUSO: *Chiti Ayuso. Pinturas*, Galería Seiquer, Madrid: Galería Seiquer, 1986, sin página.

COLLADO, GLORIA: «... Como lugar de la representación», *Joven Pintura Española. Madrid Pintado*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1989, pp. 28-33.

FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Chiti Ayuso», *La primera vez*, Galería Villalar, Madrid: Galería Villalar, 1985, sin página.

GUISASOLA, FÉLIX: «Arte Joven Hoy», *Muestra de Arte Joven*, Círculo de Bellas Artes, Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud, Madrid, 1986, pp. 22-23, 119.

Prensa y revistas

ABC, «El arte más joven de España se va de gira por toda Europa», Madrid, 10 de enero de 1989, p. 45.

«Lo más representativo de la joven pintura española será dado a conocer en Europa», Sevilla, 17 de enero de 1989, p. 45.

CABAÑAS, NANDO: «Trece pintores jóvenes», *ALFOZ*, Madrid, octubre de 1984, p. 11.

- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: «Consolidación de un éxito. Nueva edición de la Muestra de Arte Joven», *El País*, Madrid, 27 de junio de 1986, p. 14.
- CAÑAS, GABRIELA: «El cometa Halley reúne en una muestra colectiva a pintores, escritores y fotógrafos de vanguardia», *El País*, Madrid, 17 de enero de 1986, p. 14.
- COLLADO, GLORIA: «Pintura testimonial», *Guía del Ocio*, Madrid, 2-8 de junio de 1986, p. 44.
 «Trece jóvenes pintores», *Guía del Ocio*, Madrid, 9-15 de noviembre de 1987, no. 621, p. 47.
 «Al borde del Mediterráneo», *Guía del Ocio*, Madrid, 11-17 de julio de 1988, no. 656, p. 50.
- Crónica 3 de las Artes*, «Chiti Ayuso», Madrid, junio de 1986, p. 13.
- E. G.: «L'art en cistelles d'alumini», *El Guía*, Barcelona, diciembre de 1988, no. 10, p. 13.
- El País*, «Chiti Ayuso», Madrid, 16 mayo de 1986, p. 16.
- El Punto de las Artes*, «Arte joven español en los circuitos europeos», Madrid, 13-19 de enero de 1989, p. 27.
- FERNÁNDEZ, LUIS ALONSO: «Chiti Ayuso: la ciudad sí es para ella», *Reseña*, Madrid, julio-agosto de 1985, no. 157, p. 48.
 «Nuevos valores. Incontinente caudal», *Reseña*, Madrid, no. 177, septiembre-octubre de 1987, p. 40.
 «Ambigüedad multicefálica», *Reseña*, Madrid, no. especial 25 años, mayo de 1988, p. 82.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Escultura y homenajes», *Faro de Vigo*, Vigo, 11 de noviembre de 1984, p. 35.
- Formas Plásticas*, «Chiti Ayuso», Madrid, no. 12, junio de 1986, p. 15.
- GARCÍA-OSUNA, CARLOS: «Chiti Ayuso», *Ya*, Madrid, 4 de junio de 1986, p. 35.
- HUICI, FERNANDO: «Chiti Ayuso», *El País*, Madrid, 16 mayo de 1986, p. 16.
 «Una apuesta generacional», *El País*, Madrid, 6 de junio de 1986, p. 15.
 «Chiti Ayuso», *El País*, Madrid, 2 de octubre de 1987, p. 15.
 «Chiti Ayuso», *El País*, Madrid, 1 de julio de 1988, p. 19.
 «Cara al mar», *El País*, Madrid, 8 de julio de 1988, p. 19.
 «Madrid Mediterráneo», *El País*, Madrid, 16 de julio de 1988, p. 7.
 «Trece jóvenes pintores», *El País*, Madrid, 6 de noviembre de 1987, p. 15.
- J. R.: «Izquierdo, Blasco y Ayuso», *ABC de las Artes*, Madrid, 5 de junio de 1986, p. 123.
- La Vanguardia*, «Supermerc'art ofrece en Barcelona y Madrid obras originales a bajo precio», Barcelona, 13 de diciembre de 1988, p. 60.
- OLIVARES, JAVIER: «Los 10 de La Luna», *La Luna de Madrid*, Madrid, junio de 1986, no. 29, p. 26.

ROSA BRUN

Catálogos

- AYUNTAMIENTO DE ALBACETE: *2ª Bienal Ciudad de Albacete. Pintura*, Museo de Albacete, Albacete: Ayuntamiento de Albacete, septiembre-octubre de 1988, p. 38.
- AYUNTAMIENTO DE ALCOBENDAS: *4º Certamen de Artes Plásticas de Alcobendas*, Casa Municipal de Cultura, Alcobendas: Delegación Socio-Cultural del Ayuntamiento de Alcobendas, 1984, p. 41.
- AYUNTAMIENTO DE ARGANDA: *Patrimonio Artístico. 1981-1986*, Arganda: Ayuntamiento de Arganda, Delegación de Cultura, 1986, p. 16.
- AYUNTAMIENTO DE LOGROÑO: *I Bienal de Pintura "Cultural Rioja"*, Logroño: Ayuntamiento de Logroño, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1989, sin página.

- AYUNTAMIENTO DE MADRID: *I Salón de Pintura Joven de Madrid*, Antiguo Matadero Municipal, Edificio del Reloj, Madrid: Concejalía de la Juventud del Ayuntamiento de Madrid, junio de 1984, p. 31.
- AYUNTAMIENTO DE ZAMORA: *VII Bienal de Pintura Ciudad de Zamora*, Claustro del Colegio Universitario de Zamora, Zamora: Ayuntamiento de Zamora, 1984, sin página.
- BONET, JUAN MANUEL: «En la frontera», *Rosa Brun. El campo de mis fuerzas*, Galería Oliva Mara, Madrid: Galería Oliva Mara, 24 de marzo-30 de abril de 1988, sin página.
- CAIXA DE PENSIONS: *Col·lecció Testimoni. 1987-1988*, Seu Central de La Caixa de Pensions, Barcelona: Caixa de Pensions, 1988, sin página.
- CAJA DE AHORROS POPULAR DE VALLADOLID: *II Bienal Nacional de Pintura Ciudad de Valladolid*, Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1981, sin página.
- CASTRO ARINES, JOSÉ : «Rosa Brun», *Rosa Brun*, Sala de Arte El Broncense, Museo de Arte Contemporáneo de Cáceres, Cáceres: Institución Cultural El Broncense, Excelentísima Diputación Provincial de Cáceres, 1985, sin página.
- CONSEJERÍA DE CULTURA, EDUCACIÓN Y TURISMO: *I Bienal de Pintura de Murcia*, Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Consejería de Cultura, Educación y Turismo, Departamento de Artes Plásticas, 1985, p. 41.
II Bienal de Pintura de Murcia, Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Consejería de Cultura, Educación y Turismo, Departamento de Artes Plásticas, 1987, sin página.
- DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE: *IX Convocatoria de Artes Plásticas de Alicante*, Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1988, p. 18.
- DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE CÁCERES: *IX Bienal Extremeña de Pintura*, Museo de Arte Contemporáneo “Casa de los Caballos”, Institución Cultural “El Broncense”, Cáceres: Excelentísima Diputación Provincial de Cáceres, 1984, sin página.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: *I Bienal de Pintura Cultural Rioja*, Logroño: Ayuntamiento de Logroño, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1989, sin página.
- HUICI, FERNANDO: «En el espacio de Rosa Brun», *1ª Bienal Martínez Guerricabeitia*, Valencia: Universidad de Valencia, mayo de 1990, pp. 67-69, 18 y 19.
- JUAN COSTA, PACO.: «Configuraciones pictóricas», *Rosa Brun/Marion Thieme*, Galería Trayecto, Vitoria: Galería Trayecto, 1990, sin página.
- KUNSTMESSE FRANKFURT GMBH: *Art Frankfurt*, Frankfurt: Kunstmesse Frankfurt GmbH, 21-26 de abril de 1989, p. 19.
- PRENSA ESPAÑOLA: *VI Concurso Nacional de Pintura Blanco y Negro*, Centro Cultural de la Villa, Madrid: Prensa Española, 1980, p. 12.
VIII Premio Blanco y Negro, Concurso Nacional Pintura para Artistas Jóvenes, Sala de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, Madrid: Prensa Española, 1984, p. 12.
- SAN MARTÍN, FRANCISCO JAVIER: «Rosa Brun», *Rosa Brun/Marion Thieme*, Galería Trayecto, Vitoria: Galería Trayecto, 1990, sin página.
- SEYBU ARTE GALLERY: *Spain Art'89*, Seybu Arte Gallery, Tokyo: Seybu Arte Gallery, 1989, sin página.

Prensa y revistas

- ÁLVAREZ ENJUTO: «Rosa Brun, un comienzo vertiginoso», *Arteguía*, Madrid, año IV, no.39, p. 67.
- BLASCO ALMENDROS, NURIA I.: «Rosa Brun», *Formas Plásticas*, Madrid, año IV, no. 25, p. 47.
- BONET, JUAN MANUEL: «El pintor en su entorno», *Blanco y Negro*, Madrid, 14 de enero de 1990, p. 55.

- CAMPOY, A. M.: «Rosa Brun», *ABC*, Madrid, 7 de abril de 1988, p. 124.
- COLLADO, GLORIA: «Entre dos temporadas», *Guía del Ocio*, Madrid, 4-10 de julio de 1988, no. 655, p. 50
«Rosa Brun», *Guía del Ocio*, Madrid, 11-17 de diciembre de 1989, p. 40.
- DANVILA, JOSÉ RAMÓN: «Rosa Brun, la línea clásica de la pintura», *El Punto de las Artes*, Madrid, 15-21 de abril de 1988, p. 8.
«El lirismo de Rosa Brun», *Guía del Ocio*, Madrid, 11-17 de abril de 1988, p. 47.
«Rosa Brun: el recuerdo de los elementos», *El Punto de las Artes*, Madrid, 1-7 de diciembre de 1989, pp. 5 y 6.
«Rosa Brun», *Guía del Ocio*, Madrid, 11-17 de diciembre de 1989, p. 40.
- DURÁN, M.: «Rosa Brun: Darrera de la Natura», *El Guía*, diciembre de 1987, p.15.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Rosa Brun», *Diario 16/Guía del Arte*, Madrid, 1 abril de 1988, p. VII.
«Con nombre de mujer», *Marie Claire*, Madrid, marzo de 1990, p. 142.
- HUICI, FERNANDO: «Rosa Brun frente a sí misma», *El País/Artes*, Madrid, 30 de abril de 1988, p. 5.
«Hacia una nueva tensión», *El País/Artes*, Madrid, 16 diciembre de 1989, p. 6.
- OLIVARES, ROSA: «Rosa Brun», *Lápiz*, Madrid, no. 49, abril de 1988, p. 69.
- RUBIO, JAVIER: «Rosa Brun», *ABC*, Madrid, 1 de mayo de 1986, p. 96.
«Rosa Brun», *ABC*, Madrid, 7 de abril de 1988, p. 124.

IRAIDA CANO

Catálogos

- CENTRO CULTURAL WASHINGTON IRVING: *Homenaje de 20 Artistas Españoles a Nueva York*, Centro Cultural Washington Irving, Madrid: Centro Cultural Washington Irving, 1990, sin página.
- CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA COMUNIDAD DE MADRID: *Otras Miradas*, Sala del Canal de Isabel II de Madrid, Madrid: Dirección General del Patrimonio Cultural de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1989, pp. 31-41.
- INSTITUTO GUATEMALTECO DE TURISMO: *Pacaya, "Guatemala, Perfil 88"*, Centro Cultural de la Villa, Madrid: Instituto Guatemalteco de Turismo (INGUAT), 1988, sin página.
- LLEDÓ, EMILIO Y VALLE, AGUSTÍN: «Iraida Cano», *Treppe la Escalera*, instalación en la escalera de la calle Ventura de la Vega, no. 2, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1990, sin página.
- VALLE GARAGORRI, AGUSTÍN: «Iraida Cano», *Iraida Cano*, Galería Fernando Durán, Madrid: Iraida Cano y Galería Fernando Durán, 1990, sin página.

Prensa y revistas

- BONET, JUAN MANUEL: «Iraida Cano», *ABC*, Madrid, 12 de abril de 1990, p. 107.
- CASTAÑO, ADOLFO: «Las otras miradas», *ABC de las Artes*, Madrid, 29 de diciembre de 1988, p. 117.
Correo del Arte, «Iraida Cano realiza la escenografía para La Profecía», Madrid, diciembre de 1990, no. 76, p. 14.
- PAREDES, TOMÁS: «"Otras Miradas", los ámbitos que nacen», *El Punto de las Artes*, Madrid, 13-19 de enero de 1989, p. 8.
«Iraida Cano, con la mirada de los Mayas», *El Punto de las Artes*, Madrid, 30 de marzo-5 de abril de 1990, p. 5.
«Iraida Cano, desde las "ruinas mallas"», *El Punto de las Artes*, Madrid, 15-21 de junio de 1990, p. 21.

Catálogos

- AYUNTAMIENTO DE LOGROÑO: *I Bienal de Pintura Cultural Rioja*, Logroño: Ayuntamiento de Logroño, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1989, sin página.
- BALSACH, M. J.: «By Twilight. Para Elena Del Rivero», *Elena Del Rivero*, Galería Anselmo Álvarez, Madrid: Galería Anselmo Álvarez, 1990, sin página.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Elena Del Rivero», *Punto. Artistas Jóvenes en Madrid*, Lonja de la Casa del Reloj, Madrid: Concejalía de Cultura, Ayuntamiento de Madrid, abril de 1985, pp. 46-49.
- «Elena Del Rivero, 1985», *Elena del Rivero. Pinturas 1985*, Galería Estampa Ediciones, Madrid: Galería Estampa, noviembre de 1985, pp. 2-7.
- «Grabados Gran Formato», *Grabados Gran Formato*, Aula de Artes Plásticas, Universidad Complutense de Madrid, Madrid: Fundación Valdecilla, diciembre de 1984-enero de 1985, sin página.
- «Una memoria impulsiva», *Elena Del Rivero*, Galería Estampa, Madrid: Galería Estampa, diciembre de 1986, sin página.
- «La visión global, el fragmento», *Visiones del mar, el agua, los puertos. IX Bienal Nacional de Arte Pontevedra*, Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, textos en castellano y gallego, agosto de 1987, pp. 11, 54-55.
- I Bienal de Pintura Cultural Rioja*, Logroño: Ayuntamiento de Logroño, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1989, sin página.
- «Desde el interior de la pintura», *Elena Del Rivero*, Galería Anselmo Álvarez, Madrid: Galería Anselmo Álvarez, 1990, sin página.
- HUICI, FERNANDO: «Un mosaico de gestos», *Elena Del Rivero*, Fundación Valdecilla de Madrid, Madrid: Aula de Artes Plásticas, Universidad Complutense, 1982, sin página.
- JARAUTA, FRANCISCO: «Geometría de la memoria», *Elena Del Rivero. Geometría de la Memoria*, Galería Mar Estrada, Madrid: Galería Mar Estrada, enero de 1989, sin página.
- LOGROÑO, MIGUEL: «Las cosas por su nombre y con su sueño», *Acta 88*, (texto en castellano e inglés), Palacio de Velázquez, Madrid: Ministerio de Cultura, 28 de enero-3 de abril de 1988, sin página.
- Prensa Española: *VII Premio Blanco y Negro. Concurso Nacional de Pintura para Artistas Jóvenes*, Palacio de las Alhajas, Madrid: Prensa Española, 1982, p. 34.

Prensa y revistas

- BONET, JUAN MANUEL: «El pintor en su entorno», *Blanco y Negro*, Madrid, 14 de enero de 1990, p. 55.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: «Bagaje Romántico», *El País*, Madrid, 2 de enero de 1987, p. 11.
- «Transparencias y opacidades», *El País*, Madrid, 4 de febrero de 1989, p. 6.
- CASTAÑO, ADOLFO: «Modulaciones narrativas», *ABC de las Artes*, Madrid, 9 de marzo de 1989, p.15.
- «Elena Del Rivero, gradaciones de la Aurora», *ABC/Artes*, Madrid, 13 de diciembre de 1990, p. 141.
- COSTA, JOSÉ MANUEL: «IX Bienal de Arte de Pontevedra: atención al pasado y puertas abiertas al color del futuro», *ABC*, Madrid, 3 de agosto de 1987, p. 31.
- «Supermerc'art o cómo poner el arte en la cesta de la compra», *ABC*, Madrid, 10 de diciembre de 1987, p. 66.
- «Acta 88, un panorama del joven arte madrileño, abre mañana sus puertas», *ABC*, Madrid, 27 de enero de 1988, p. 42.
- DANVILA, JOSÉ RAMÓN: «Elena Del Rivero: entre la razón y el recuerdo», *El Punto de las Artes*, Madrid, 9 de febrero de 1989, p. 15.

- FERNÁNDEZ, LUIS ALONSO: «Acta 88. Continuidad de un proyecto», *Reseña*, Madrid, no. 182, marzo de 1988, pp. 55-56.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Orden de la Memoria. Elena Del Rivero», *Diario 16/Guía*, Madrid, 3 de febrero de 1989, p. V.
- G., I. L.: «La Bienal de Pontevedra, un año más intentando no repetirse», *El Faro de Vigo/Dominical*, Vigo, 9 de agosto de 1987, p. VII.
- GARCÍA, ÁNGELES: «Los supermercados del arte», *El País*, Madrid, 25 de noviembre de 1987, p. 34.
- GARCÍA-OSUNA, CARLOS: «La exposición de la semana», *Ya*, Madrid, 7 de enero de 1987, p. 30.
- GARNERÍA, J.: «Elena Del Rivero. Gambito de Dama», *Levante/Arte*, Valencia, 12 de mayo de 1989, p. 26.
- GONZÁLEZ ALEGRE, ALBERTO: «IX Bienal Nacional de Arte de Pontevedra 1987», *CYAN*, Madrid, no. 5-6, agosto-octubre de 1987, p. 9.
- La Vanguardia*, «"Acta 88" refleja en el palacio de Velázquez de Madrid el momento artístico español», 29 de enero de 1988, p. 27.
- LOGROÑO, MIGUEL: «Elena Del Rivero», *Diario 16/Guía*, Madrid, 10 de enero de 1987, p. VII.
- JIMÉNEZ, SALVADOR: «Los artistas finalistas del premio "Blanco y Negro"», *ABC/Sábado Cultural*, Madrid, 4 de diciembre de 1982, p. XI.
- MADERUELO, JAVIER: «Elena Del Rivero», *CYAN*, Madrid, no.13, 1989, pp. 38-39.
- OLIVARES, ROSA: «Elena Del Rivero», *Lápiz*, Madrid, no. 56, febrero-marzo de 1989, p. 97.
- PAREDES, TOMÁS: «Las variadas materias de Elena Del Rivero», *El Punto de las Artes*, Madrid, 9-15 de enero de 1987, p. 9.
- PRATS RIVELLES, R.: «Carmen Grau, Angeles Marco y Elena Del Rivero en Parpalló», *Levante*, Valencia, 8 de mayo de 1986, p. 33.
- RUBIO, JAVIER: «"Punto": artistas jóvenes», *ABC/Artes*, Madrid, 16 de mayo de 1985, p. 117.
- «Del Rivero, Navascués y Riera», *ABC/Artes*, Madrid, 30 de diciembre de 1986, p. 97.
- VICENT GALDÓN, FRANCISCO: «Acta 88», *Guadalajara 2000*, Guadalajara, 26 de febrero de 1988, p. 17.
- ZABALA, G.: «Artistas jóvenes en Punto», *Diario 16/Guía*, Madrid, 18 de mayo de 1985, p. XII.

Publicaciones

- Paisaje. Publicación de 8 aguafuertes, 60 ejemplares con texto de MIGUEL FERNÁNDEZ-CID, Ediciones Estampa, 1985.
- Edición de una carpeta de 3 aguafuertes de 75 ejemplares, 1985.
- Gambito de Dama*. Vídeo editado por la Fundación Caixa de Pensions, con texto de HORACIO FERNÁNDEZ, 1989.
- Elena Del Rivero. Gambito de Dama. Quaderns*, Fundación Caixa de Pensions, septiembre, no. 44, 1989.
- Edición de una carpeta de 10 grabados con una tirada de 75 ejemplares, Madrid: Galería Estiarte Ediciones, 1990.

ANA DÍAZ

Libros

- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: «Medio siglo de arte de vanguardia. 1939/1985», *Medio Siglo de Arte de Vanguardia. 1939/1985*, Madrid: Fundación Santillana y Ministerio de Cultura, 1985, vol. 2, p. 1341.

FERNÁNDEZ REGAL, ÁNGELES Y LUIS ALONSO FERNÁNDEZ: «Las Artes plásticas: ambigüedad multifacética», *Doce años de Cultura Española*. (1976-1987), Equipo Reseña, Madrid: Encuentro, 1989, p. 298.

Catálogos

AYUNTAMIENTO DE ALCOBENDAS: *3º Certamen de Artes Plásticas*, Casa de la Cultura, Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas, diciembre de 1983, sin página.

4º Certamen Nacional de Artes Plásticas, Casa de la Cultura, Alcobendas: Delegación Socio-Cultural, Ayuntamiento de Alcobendas, 1984, p. 58.

V Salón Nacional de Artes Plásticas, Casa de Cultura de Alcobendas, Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas, Patronato Socio-Cultural, Área Socio-Cultural, 1985, pp. 9-10.

AYUNTAMIENTO DE BURGOS: *V Certamen Nacional de Pintura de Burgos*, Monasterio de San Juan, Burgos: Excelentísimo Ayuntamiento de Burgos, diciembre de 1984, sin página.

VI Concurso Nacional de Pintura y II de Grabado Ciudad de Burgos, Monasterio de San Juan, Burgos: Excelentísimo Ayuntamiento de Burgos, diciembre 1985, sin página.

AYUNTAMIENTO DE MADRID: *I Salón de Pintura Joven de Madrid*, Antiguo Matadero Municipal, Edificio del Reloj, Madrid: Concejalía de la Juventud del Ayuntamiento de Madrid, 1984, pp. 22 y 23.

Es de mujeres, Centro Cultural Alberto Sánchez de Madrid, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Junta Municipal de Vallecas, 1986, sin página.

AYUNTAMIENTO DE LA VILLA DE FUENLABRADA: *2º Certamen Nacional de Artes Plásticas*, Casa de Cultura, Fuenlabrada: Ayuntamiento de la Villa de Fuenlabrada, septiembre de 1983, sin página.

III Certamen Nacional de Artes Plásticas, Fuenlabrada: Ayuntamiento de Fuenlabrada, Consejería de Cultura, Deportes y Turismo de la Comunidad de Madrid, 1984, p. 42.

AYUNTAMIENTO DE ZAMORA: *Bienal de Pintura de Zamora*, Zamora: Ayuntamiento de Zamora, Junta de Castilla y León y Consejería de Cultura y Bienestar Social de la Diputación de Zamora, octubre-noviembre de 1988, p. 47.

CALVO SERRALLER, FRANCISCO: «Le Defi Artistique de la Nouvelle Espagne», *Galerías Españolas/ FIAC 88*, París: Grande Palais, Madrid: Galerías Españolas, octubre de 1988, sin página.

«Una Bienal con futuro», *I Bienal Ciudad de Albacete. Pintura*, Museo de Albacete, Albacete: Excelentísimo Ayuntamiento de Albacete, septiembre-octubre de 1988, p. 56.

CARRETERO REBÉS, SALVADOR: *En las colecciones privadas de Cantabria*, comisaria Carmen Carrión Bolívar, Museo Bellas de Artes de Santander, Santander: Concejalía de Cultura, julio de 1989, sin página.

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA DE LA JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA: *Premios Castilla-La Mancha de Artes Plásticas, Pintura y Escultura*, Toledo: Consejería de Educación y Cultura, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, mayo de 1987, p. 56.

2º Premios Castilla-La Mancha de Artes Plásticas. Pintura y Escultura, Museo de Albacete, Toledo: Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, junio-julio de 1988, p. 40.

DE LUCAS, MARGARITA: «De una conversación con Ana Díaz», *Ana Díaz*, Galería Eburne, Madrid: Galería Eburne, 1988, sin página.

DÍAZ, ANA: «Mis referencias», *Ana Díaz*, Galería Eburne, Madrid: Galería Eburne, 1986, sin página.

Ana Díaz, Galería Eburne, Madrid: Galería Eburne, 1989, sin página.

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ÁVILA: *III Bienal de Pintura Institución Gran Duque de Alba*, Ávila: Excelentísima Diputación Provincial, octubre de 1985, sin página.

- DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE CÁCERES: *IX Bienal Extremeña de Pintura*, Museo de Arte Contemporáneo “Casa de los Caballos”, Institución Cultural “El Broncense”, Cáceres: Excelentísima Diputación Provincial, abril de 1984, sin página.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Ana María Díaz», *Punto, Artistas Jóvenes en Madrid*, Antiguo Matadero Municipal, Edificio del Reloj Madrid: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, mayo de 1985, pp. 18-21.
«Ana Díaz», *Ana Díaz-Pinturas*, Casa Municipal de la Cultura de Alcobendas, Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas, abril de 1986, sin página.
- FUNDACIÓN ARAGUANÉY: *I Premio de Arte Fundación Araganey. Bienal de Pintura*, Santiago: Fundación Araganey, texto en gallego y castellano, diciembre de 1985, pp. 46 y 47.
- HUICI, FERNÁNDO: «Ana Díaz», *III Bienal de Pintura Excelentísimo Ayuntamiento de Cuenca*, Cuenca: Excelentísimo Ayuntamiento de Cuenca, 20-31 de agosto de 1985, pp. 22 y 23.
- IBÉRICO 2MIL: *Catálogo Nacional de Arte Contemporáneo. 1990/91. Ibérico 2Mil*, 4 v., v. 1, Barcelona: Ibérico 2Mil, 1990, p. 95.
- JIMÉNEZ, PABLO: «Desde el otro lado del espejo», *Ana Díaz*, Galería Edurne, Madrid: Galería Edurne, abril de 1988, sin página.
- LOGROÑO, MIGUEL: «Las cosas por su nombre y con su sueño», *ACTA 88*, Palacio de Velázquez de Madrid, Madrid: Ministerio de Cultura, texto en castellano e inglés, 28 de enero-3 de abril de 1988, sin página.
- OLIVARES, JAVIER: «Ana Díaz», *Catálogo Nacional de Arte Contemporáneo 1990-1991. Ibérico 2Mil. Artistas Seleccionados*, 4 v., v. 3, Barcelona: Ibérico 2Mil, 1990, pp. 36-39.
- Prensa ESPAÑOLA: *VII Premio Blanco y Negro. Concurso Nacional Pintura para Artistas Jóvenes*, Palacio de las Alhajas, Madrid: Prensa Española, 1982, p. 16.
VIII Premio Blanco y Negro. Concurso Nacional Pintura para Artistas Jóvenes, Sala de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, Madrid: Prensa Española, 1984, p. 19.

Prensa y revistas

- Arteguía*, «El asombroso mundo de Ana Díaz», Madrid, enero-febrero de 1989, no 45, p. 54.
- BALBONA, G.: «El color en la obra de una artista que acaba de triunfar en la FIAC de París», *Diario Montañés*, Santander, 17 de noviembre de 1988, p. 27.
- BLASCO ALMENDROS, NURIA I.: «Ana Díaz», *Formas Plásticas*, Madrid, año IV, no. 25, 1987, p. 49.
- BLASCO, NURIA I. Y ANTONIO GARESSE: «ARCO'88. Escaparate Nacional», *Formas Plásticas*, Madrid, año IV, no. 24, 1988, pp. 33, 38.
- BONET, JUAN MANUEL: «Las galerías españolas», *Diario 16*, Madrid, 22 de octubre de 1988, p. 37.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: «Casi todo y casi todos. Variedad y abundancia de artistas actuales», *El País*(Extra/Arco 88), Madrid, 11 de febrero de 1988, p. 2.
«Acta sin fin», *El País*, Madrid, 5 de marzo de 1988, p. 6.
«España, protagonista de la Feria de Arte Contemporáneo de París», *El País*, Madrid, 22 de octubre de 1988, p. 32.
«Aprovechar la oportunidad (FIAC 88)», *El País*, Madrid, 29 de octubre de 1988, p. 5.
- CASAJOS, CONCHA: «Ana Díaz», *Crítica del Arte*, Madrid, no. 32, diciembre de 1986, pp. 33-35.
- CASTAÑO, ADOLFO: «Acta 88», *ABC*, Madrid, 4 de febrero de 1988, p. 133.
«Materias y Lenguajes», *ABC*, Madrid, 14 de abril de 1988, p. 14.
- COLLADO, GLORIA: «Espacio con figuras», *Guía del Ocio*, Madrid, 1-7 de diciembre de 1986, p. 40.

- COSTA, JOSÉ MANUEL: «Acta 88, un panorama del joven arte madrileño, abre mañana sus puertas », *ABC*, Madrid, 27 de enero de 1988, p. 42
- CYAN, «Galería Edurne: Balagueró, Díaz, Garay, Millares y Rodríguez», Madrid, no. 11, verano-otoño de 1988, p. 22.
- Diario 16/Guía de Madrid*, «Propuestas para el Tercer Milenio», Madrid, 24 de junio de 1988, p. 49.
- El Correo Gallego*, «Exposición en la Galería Trinta», Santiago de Compostela, 2 de febrero de 1988, p. 29.
- El Globo*, «Ojeada al futuro», Madrid, 22 de enero de 1988, p. 9.
- El Punto de las Artes*, «Acta 88: un dinámico espacio en el arte», Madrid, 29 de enero-4 de febrero de 1988, p. 3.
 «Ana Díaz», Madrid, 21-27 de noviembre de 1986, p. 8.
 «Ana Díaz», Madrid, 28 de octubre-3 de noviembre de 1988, p. 3.
 «Ana Díaz», Madrid, 17 de diciembre de 1989, p. 133.
- ERAUSQUIN, V.: «Acta 88 y Estructuras, Espacios, Poéticas. Palacios para el arte joven», *Telva*, Madrid, marzo de 1988, no. 570, p. 32.
- FERNÁNDEZ, LUIS ALONSO: «Acta 88. Continuidad de un proyecto», *Reseña*, Madrid, no. 182, marzo de 1988, pp. 55 y 56.
 «Ana Díaz. Recreación de lo pictórico preciosista», *Reseña*, Madrid, no. 186, julio-agosto de 1988, p. 35.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Escultura y homenajes», *Faro de Vigo*, Vigo, 11 de noviembre de 1984, p. 35.
 «Ana Díaz», *Buades*, Madrid, febrero-marzo de 1987, no. 8-9, pp. 43, 49.
 «Noviembre en Madrid», *Buades*, Madrid, febrero-marzo de 1987, no. 8-9, pp. 34, 43.
 «Ana Díaz», *Diario 16*, Madrid, 8 de abril de 1988, p. 7.
- GARCÍA VIÑÓ, M.: «Ana Díaz», *Crónica 3 de las Artes*, Madrid, no. 7, 3 de noviembre de 1986, p. 12.
 «Ana Díaz», *Crónica 3 de las Artes*, Madrid, diciembre de 1989, no. 32, pp. 26 y 27.
- HUICI, FERNANDO: «Ana Díaz, equilibrio ardiente», *El País*, Madrid, 28 de noviembre de 1986, p.15.
- JIMÉNEZ, PABLO: «ARCO'88: Un escaparate mágico. Este siglo y la juventud abriendo futuro», *El Punto de las Artes*, Madrid, 11 de febrero de 1988, p. 5.
 «Este siglo y la juventud abriendo futuro», *El Punto de las Artes*, Madrid, 11 de febrero de 1988, p. 6.
 «La juventud tira. Ante el agotamiento de las estéticas, la creación libre busca caminos», *El Punto de las Artes*, Madrid, 12 de febrero de 1988, pp. 3 y 4.
 «Galería Edurne. Balagueró, Díaz, Garay, Millares y Rodríguez», *CYAN*, Madrid, no. 11, 1988, p. 22.
- JIMÉNEZ, SALVADOR: «Los artistas finalistas del premio “Blanco y Negro”», *ABC/Sábado Cultural*, Madrid, 4 de diciembre de 1982, p. XI.
- La Vanguardia*, «Acta 88 refleja en el palacio de Velázquez de Madrid el momento artístico español», Barcelona, 29 de enero de 1988, p. 27.
- Lápiz*, «Acta 88, Una selección particular», Madrid, no. 47, febrero de 1988, p. 79.
 «Tinte hispano en la FIAC de París», Madrid, febrero de 1988, no. 47, pp. 79-80.
- LOGROÑO, MIGUEL: «Ana Díaz», *Diario 16*, Madrid, 22 de noviembre de 1986, p. 11.
- LÓPEZ, A. R.: «Catro pintoras, catro linguaxes e catro produccions», *El Correo Gallego*, Santiago de Compostela, 3 de febrero de 1988, p. 22.
- LUNA, CONCHA: «Ana Díaz», *El Punto de las Artes*, Madrid, 24-30 de noviembre de 1989, p. 28.
- MALPARTIDA, JUAN: «Edurne y Beuys», *Galería*, Madrid, febrero de 1989, p. 35.
- MARAT-MORTO: «Catro son cinco», *El Correo Gallego*, Santiago de Compostela, 14 de febrero de 1988, p. 40.

- M. D., X: «Cuatro, jóvenes pintoras exponen treinta y dos obras en la Galería Trinta», *La Voz de Galicia*, Santiago de Compostela, 4 de febrero de 1988, p. 31.
- MARÍN-MEDINA, JOSÉ: «Ana Díaz», *Guadalimar*, Madrid, no. 96, abril-mayo de 1988, p. 47.
- MONTEJANO, ISABEL: «Fallados los premios del V Salón Nacional de Arte», *ABC*, Madrid, 21 de noviembre de 1985, p. 40.
- OLIVARES, JAVIER: «Joven pintura española en Amsterdam. Una cuestión de estilo», *La Luna de Madrid*, Madrid, diciembre-enero de 1987, p. 72.
«Ana Díaz», *La Luna de Madrid*, Madrid, diciembre-enero de 1987, p. 74.
- PEREZ, TOMÁS: «Instinto, pretexto, civilización», *El Punto de las Artes*, Madrid, 15-21 de abril de 1988, pp. 9 y 10.
«Ana Díaz y su mensajero imperial», *El Punto de las Artes*, Madrid, 1-7 de diciembre de 1989, p. 4.
- RAMBLA, WENCES: «Ana Díaz», *Formas Plásticas*, Madrid, no.15, diciembre-enero de 1987, p. 21.
- RUBIO, JAVIER: «"Punto": artistas jóvenes», *ABC/Artes*, Madrid, 16 de mayo de 1985, p. 117.
«Veintidós exposiciones o la vorágines de las galerías», *ABC de las Artes*, Madrid, 11 de diciembre de 1986, p. 121.
«Cinco pintoras jóvenes españolas», *ABC*, Madrid, 23 de noviembre de 1989, p. 135.
- S. P. F.: «Acta 88», *Formas Plásticas*, Madrid, 1988, año IV, no. 24, p. 45.
- VERA, JUANA: «La "Era Nuclear", de Ana Díaz», *El Punto de las Artes*, Madrid, 21-27 de noviembre de 1986, p. 8.
- VICENT GALDÓN, FRANCISCO: «Acta 88», *Guadalajara 2000*, Guadalajara, 26 de febrero de 1988, p. 17.
- VILLALBA, SOLEDAD: «Artistas españoles en París. Dentro y fuera de la FIAC», *CYAN*, Madrid, diciembre de 1988, no.12, pp. 8 y 9.
«Arco'89. Mil doscientos artistas», *CYAN*, Madrid, febrero de 1989, p. 61.
- ZABALA, G.: «Artistas jóvenes en Punto», *Diario 16/Guía*, Madrid, 18 de mayo de 1985, p. XII.

MARETA ESPINOSA

Libros

- FERNÁNDEZ REGAL, ÁNGELES Y LUIS ALONSO FERNÁNDEZ: «Las Artes plásticas: ambigüedad multifacética», *Doce años de Cultura Española. (1976-1987)*, Equipo Reseña, Madrid: Encuentro, 1989, p. 297.

Catálogos

- AYUNTAMIENTO DE CUENCA: *III Bienal de Pintura de Cuenca*, Cuenca: Excelentísimo Ayuntamiento de Cuenca, 1985, pp. 24 y 25.
- AYUNTAMIENTO DE MADRID: *I Salón de Pintura Joven de Madrid*, Antiguo Matadero Municipal, Edificio del Reloj Madrid: Concejalía de la Juventud, Ayuntamiento de Madrid, junio de 1984, p. 56.
II Salón de Pintura Joven de Madrid, Antiguo Matadero Municipal, Edificio del Reloj, Madrid: Concejalía de la Juventud, Ayuntamiento de Madrid, 1985, p. 50.
Arte Mujer, Centro Cultural de Hortaleza, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Junta Municipal de Hortaleza, 1987, pp. 6 y 7.
- CASTRO DE LA GÁNDARA, JULIO: *Dibujo de Ilustración. Diez Técnicas*, Madrid: Universidad Complutense, 1982, p. 22.
- CENTRE INTERNATIONAL D'ART CONTEMPORAIN: *Catologue Selections 1984*, París: Centre International D'Art Contemporain, 1984, p. 26.

- CÍRCULO DE BELLAS ARTES: «Círculo, espacio plástico», *Encuentro entorno al video*, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid y Círculo de Bellas Artes, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985, p. 44.
- DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE: *VII Convocatoria de Artes Plásticas*, Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1986, p. 48.
VIII Convocatoria de Artes Plásticas, Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1987, p. 49.
- DURÁN, JOAN: «V -488- V», *Proyectos de Arte Moderno y Medio Ambiente*, Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud, 17 de diciembre de 1987-16 de enero de 1988, p. 38.
- ESCUELA DE ARTES APLICADAS DE SORIA: *A quinientos años de la llegada de Colón a América*, Escuela de Artes Aplicadas, Soria: Escuela de Artes Aplicadas, 1990, p. 49.
- ESPINOSA MARETA: «Mareta Espinosa», Ateneo de Madrid, Sala Santa Catalina, Madrid: Ateneo de Madrid, 1989, pp. 1 y 2.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Punto 87», *Punto 87*, Centro Cultural de la Villa, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1987, sin página.
- FUNDACIÓN CAIXA DE PENSIONS: *VII Bienal de Barcelona*, Barcelona: Fundación Caixa de Pensions, 1988, p. 44.
- GOBIERNO DE NAVARRA: *Festivales de Navarra*, Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1985, p. 66.
- GUISASOLA, FÉLIX: «Arte joven hoy», *Muestra de Arte Joven*, Círculo de Bellas Artes, Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud, 1986, pp. 48-49 y 123.
- IGLESIAS, JOSÉ MARÍA: «La pintura en los espacios plásticos», *Outspaint*, Madrid: Ministerio de Cultura, Infe, Instituto de la Juventud, Diputación de Alicante, 1987, pp. 5 y 6.
- JIMENEZ, CARLOS: «Diseminar la pintura», *Outspaint*, Madrid: Ministerio de Cultura, Infe, Instituto de la Juventud, Diputación de Alicante, 1987, p. 7.
- MADERUELO, JAVIER: «¿Dónde está la pintura?», *Outspaint*, Madrid: Ministerio de Cultura, Infe, Instituto de la Juventud, Diputación de Alicante, 1987, pp. 18 y 19.
- MINISTERIO DE CULTURA: *VIII Bienal Internacional Del Deporte en las Bellas Artes*, Madrid: Consejo Superior de Deportes, Ministerio de Cultura, 1982, p. 86.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA: *Becarios Españoles de Investigación*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1985, p. 133.
- UNIVERSITÄT GESAMTHOCHSCHULE: «Creation of Plastic Space», *Künstlergruppen Zeigen*, Projektgruppe Stoffwechsel, FB 24, Gh. Kassel, Gruppenkunstwerke, Kassel, Alemania: Universität Gesamthochschule, 13 de junio-20 de septiembre de 1987, pp. 45 y 48.

Prensa y revistas

- ABC, «Grupos españoles invitados a la Documenta de Kassel», Madrid, 24 de agosto de 1987, p. 25.
- A. J.: «Monolitos, formas de color para la ciudad», *Diario de Navarra*, Pamplona, 9 de agosto de 1985, p. 19.
- Andalán, «Exposiciones municipales», Zaragoza, no. 1, 1986, p. 5.
- ARMAÑAZAS, EMY: «Supermerc'art», *Deia*, Pamplona, 10 de diciembre de 1987, p. 52.
- Arte/Guía, Madrid, no. 32, 1987, p. 36.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: «Ejemplaridad de la pasión», *El País*, Madrid, 29 de junio de 1985, p. 30.
 «Consolidación de un éxito. Nueva edición de la Muestra de Arte Joven», *El País*, Madrid, 27 de junio de 1986, p. 14.

Correo del Arte/Agenda, Madrid, no. 66, p. 40.

COSTA, JOSÉ MANUEL: «Documenta 8 de Kassel, una puerta abierta al fresco de la vanguardia y la polémica», *ABC*, Madrid, 11 de junio de 1987, p. 55.

CRUZ, MARTÍN: «Sección Abierta de los Festivales de Navarra», *Diario de Navarra*, Pamplona, 13 de agosto de 1985, p. 28.

CYAN, «La Documenta de Kassel», Madrid, no. 4, junio de 1987, p. 3.

DEL CASTILLO, MARGARITA: «Mareta Espinosa y sus instalaciones», *Correo del Arte*, Madrid, septiembre de 1988, no. 56, pp. 32-33.

Diario 16, «Mes del Vídeo», Madrid, 8 de junio 1985, p. 32.

El Heraldo de Aragón, «Arte Joven», Zaragoza, 3 de noviembre de 1986, p. 13.

«La instalación de Mareta Espinosa y Eugenia Funes», Zaragoza, 1 de noviembre de 1986, p. 15.

El Independiente/Arte, «Las artes no plásticas triunfan en la Documenta de Kassel», Madrid, 4 de julio de 1987, p. 31.

El Punto de las Artes, «Documenta de Kassel, una primera línea de las Artes», Madrid, 15-21 de mayo de 1987, p. 19.

FERNÁNDEZ, LUIS ALONSO: «Nuevos valores. Incontinente caudal», *Reseña*, Madrid, no. 177, septiembre-octubre de 1987, p. 40.

«Ambigüedad multicefálica», *Reseña*, Madrid, no. especial 25 años, mayo de 1988, p. 81.

GARCÍA, ÁNGELES: «Los supermercados del arte en Madrid y Barcelona venderán obra de treinta artistas», *El País*, Madrid, 25 de noviembre de 1987, p. 34.

IGLESIAS, JOSÉ MARÍA: «Airo2», *Guadalimar*, Madrid, no. 76, 1983, p. 49.

«Cinco siglos de pintura española», *Guadalimar*, Madrid, no. 93, 1987, p. 9.

Información Cultural, Madrid: Ministerio de Cultura, no. 52, septiembre 1987, p. 4.

JARQUE, FIETTA: «Variada representación española en la Documenta», *El País*, Madrid, 6 de junio de 1987, p. 40.

JIMÉNEZ, CARLOS: «K-18. Reiteraciones y Réplicas», *CYAN*, Madrid, no. 5 y 6, agosto-octubre de 1987, p. 25.

«Artistas españoles exponen en la Documenta alemana sus mejores obras», *Tiempo*, Madrid, 15 de junio de 1987, p. 161.

«La documenta de Kassel», *CYAN*, Madrid, no. 4, junio de 1987, p. 3.

La Luna de Madrid, «Españoles en Kassel», Madrid, junio de 1987, no. 40, p. 10.

L. E.: «Contrapunto», *Salón de Arte*, 1 de noviembre de 1986, p. 5.

OLIVARES, JAVIER: «Los 10 de La Luna», *La Luna de Madrid*, Madrid, junio de 1986, no. 29, p. 26.

PEREDES, TOMAS: «Mareta Espinosa y Tomás Bañuelos Ramón», *El Punto de las Artes*, Madrid, 17-23 de noviembre de 1989, p. 11.

RUBIO, JAVIER: «Cinco pintoras jóvenes españolas», *ABC*, Madrid, 23 de noviembre de 1989, p. 135.

SÁNCHEZ, MAITE: «Festivales de Navarra», *Deia*, Pamplona, 9 de agosto de 1985, p. 3.

Sección Abierta, «Monolitos», agosto 1985, p. 7.

URIOL, ESTER: «Supermerc'art, elegir pintura con libertad», *Cinco Días*, Madrid, 12 de diciembre de 1987, p. 23.

Zaragoza si, «Instalación», Zaragoza, noviembre de 1986, pp. 4, 26.

Catálogos

- AYUNTAMIENTO DE ALICANTE: *V Exposición Invierno de Artistas Alicantinos*, Alicante: Ayuntamiento de Alicante, Concejalía de Cultura, marzo de 1986, p. 28.
- CÍRCULO DE BELLAS ARTES: «Círculo, espacio plástico», *Encuentro entorno al video*, Círculo de Bellas Artes, Madrid: Consejería Cultura de la Comunidad de Madrid y Círculo de Bellas Artes, 1985, p. 44.
- Talleres de Arte Actual*, Círculo de Bellas Artes, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 16 junio-20 julio de 1985, p. 20.
- DURÁN, JOAN: «V -488- V», *Proyectos de Arte Moderno y Medio Ambiente*, Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud, 17 de diciembre de 1987-16 de enero de 1988, pp. 37-40.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Punto 87», *Punto 87*, Centro Cultural de la Villa, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1987, sin página.
- G., E.: «Abattoirs 89: faut qu'ca baigne», *Festival Internacional D'Art de Groupe. Abattoirs 89*, La Marsellaise: Lenizar Plastic Production, septiembre de 1989, pp. 32 y 33.
- IGLESIAS, JOSÉ MARÍA: «La pintura en los espacios plásticos», *Outspaint*, Madrid: Ministerio de Cultura, Infe, Instituto de la Juventud, Diputación de Alicante, 1987, pp. 5 y 6.
- JIMÉNEZ, CARLOS: «Diseminar la pintura», *Outspaint*, Madrid: Ministerio de Cultura, Infe, Instituto de la Juventud, Diputación de Alicante, 1987, p. 7.
- MADERUELO, JAVIER: «¿Dónde está la pintura?», *Outspaint*, Madrid: Ministerio de Cultura, Infe, Instituto de la Juventud, Diputación de Alicante, 1987, pp. 18 y 19.
- UNIVERSITÄT GESAMTHOCHSCHULE: «Creation of Plastic Space», *Künstlergruppen Zeigen,, Projektgruppe Stoffwechsel, FB 24, Gh Kassel Gruppenkunstwerke*, Kassel, Alemania: Universität Gesamthochschule, 13 de junio-20 de septiembre de 1987, pp. 45-48.

Prensa y revistas

- ABC, «Grupos españoles invitados a la Documenta de Kassel», Madrid, 24 de junio de 1987, p. 25.
- A. J.: «Monolitos, formas de color para la ciudad», *Diario de Navarra*, Pamplona, 9 de agosto de 1985, p. 19.
- ARMAÑANZAS, EMY: «Supermerc'art. Comprar arte en un supermercado», *Deia*, Pamplona, 10 de diciembre de 1987, p. 52.
- Arte/Guía*, Madrid, no. 32, 1987, p. 36.
- BONET, JUAN MANUEL: «Punto, una apuesta por el arte más joven», *Ya*, Madrid, 8 de junio de 1987, p. 60.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: «Cauces ejemplares para la promoción del arte joven», *El País*, Madrid, 26 de junio de 1987, p. 13.
- COLLADO, GLORIA: «Punto. Artistas en Madrid», *Guía del Ocio*, Madrid, 8-14 de junio de 1987, no. 599, p. 41.
- COSTA, JOSÉ MANUEL: «Documenta 8 de Kassel, una puerta abierta al fresco de la vanguardia y la polémica», *ABC*, Madrid, 11 de junio de 1987, p. 55.
- Crónica 3*, «De izquierda a derecha...», Madrid, junio de 1987, p. 7.
- CRUZ, MARTÍN: «Sección abierta de los Festivales de Navarra», *Diario de Navarra*, Pamplona, 13 de agosto de 1985, p. 28.
- C.,S.: «Entregados los premios de la Exposición de Artistas Alicantinos», *Diario Información*, Alicante, 5 de marzo de 1985, p. 5.

- El Heraldo de Aragón*, «La instalación de Mareta Espinosa y Eugenia Funes», Zaragoza, 1 de noviembre de 1986, p. 15.
- El Independiente/Arte*, «Las artes no plásticas triunfan en la Documenta de Kassel», Madrid, 4 de julio de 1987, p. 31.
- El Punto de las Artes*, «La Documenta de Kassel, una primera línea de las artes», Madrid, 15-21 de mayo de 1987, p. 19.
- «Últimas propuestas plásticas», Madrid, 5-11 de junio de 1987, p. 5.
- Época*, «Punto y Seguido», Madrid, no. 120, 29 de junio de 1987, p. 70.
- Formas Plásticas*, «Punto 87», Madrid, año III, no. 20, junio de 1987, p. 17.
- GARCÍA, ÁNGELES: «Los supermercados del arte en Madrid y Barcelona venderán obra de treinta artistas», *El País*, Madrid, 25 de noviembre de 1987, p. 34.
- «El supermercado del arte abre con treinta artistas jóvenes», *El País*, Madrid, 11 de diciembre de 1987, p. 37.
- Guía del Ocio*, «Artistas en Madrid», Madrid, 8-14 de junio de 1987, p. 41.
- IGLESIAS, JOSÉ MARÍA: «Airo 2», *Guadalimar*, Madrid, no. 76, 1983, p. 49.
- JARQUE, FIETTA: «Variada representación española en la Documenta», *El País*, Madrid, 6 de junio de 1987, p. 40.
- JIMÉNEZ, CARLOS: «K-18, Reiteraciones y Réplicas», *CYAN*, Madrid, no. 5 y 6, agosto-octubre de 1987, p. 25
- «Artistas españoles exponen en la Documenta alemana sus mejores obras», *Tiempo*, Madrid, 15 de junio de 1987, p. 161.
- «La documenta de Kassel», *CYAN*, Madrid, no. 4, junio de 1987, p. 3.
- M. SALA: «Supermerc'art: art contemporani a l'abast de totes les butxaques», *Diari de Barcelona*, Barcelona, 16 de diciembre de 1987, p. 32.
- OLIVARES, JAVIER: «Españoles en Kassel», *La Luna de Madrid*, Madrid, no. 40, junio de 1987, p. 10.
- ORIOL, ESTER: «Spermerc'art, elegir pintura con libertad», *Cinco Días*, Madrid, 12 de diciembre de 1987, p. 23.
- PEREDES, TOMÁS: «"Punto", últimas propuestas plásticas», *El Punto de las Artes*, Madrid, 5-11 de junio de 1987, p. 5.
- VICENT GALDÓS, FRANCISCO: «Punto 87: exposición de 16 artistas jóvenes», *Guadalajara 2000*, Guadalajara, 26 de junio de 1987, p. 14.

PATRICIA GADEA

Libros

- AUBERTIN, ULRICKE ET AL.: «Hacia una generación posmoderna», *El Arte del Siglo XX (1950-1990)*, Barcelona: Salvat, 2 v., v. 2, 1990, p. 443.
- EQUIPO RESEÑA: *Doce años de cultura española. (1976-1987)*, Madrid: Encuentros, 1989, p. 298.

Catálogos

- AYUNTAMIENTO DE FUENLABRADA: *III Certamen Nacional de Artes Plásticas de Fuenlabrada*, Fuenlabrada: Ayuntamiento de Fuenlabrada, Consejería Cultura, Deportes y Turismo de la Comunidad Madrid, 1984, p. 43.
- AYUNTAMIENTO DE MADRID: *Es de mujeres*, Centro Cultural Alberto Sánchez de Madrid, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Junta Municipal de Vallecas, 1986, sin página.
- Punto. Artistas Jóvenes en Madrid*, Estación de Delicias de Madrid, Museo Nacional Ferroviario, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1984, pp. 20 y 21.

- Punto' 89*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 19 de diciembre de 1989, sin página.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: *4ª Bienal de Arte Ciudad de Oviedo*, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo, 1984, p. 120.
- DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE PONTEVEDRA: *8ª Bienal Nacional de Pontevedra*, Pontevedra: Excelentísima Diputación Provincial de Pontevedra, 1985, pp. 118 y 119.
- FERNÁNDEZ_CID, MIGUEL: «Entre cifras y citas», *Patricia Gadea*, Galería La Cúpula, Madrid: Galería La Cúpula, junio 1986, sin página.
- «Los ochenta. Nombres para una década», *Antípodas. Arte Español Actual*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Ministerio de Cultura, 1988, p. 118.
- «Los ochenta una nueva mirada en la pintura», *Pintura Española. La generación de los ochenta*, Museo de Álava, Álava: Diputación Foral de Álava e Instituto de Cooperación Iberoamericano, 1988, pp. 44, 45, 96 y 97.
- GADEA, PATRICIA: «La Pintura como campo de minas», *Patricia Gadea: 1983/1985*, Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1985, sin página.
- GUISASOLA, FÉLIX: «Hacia una generación postmoderna», *Muestra de Arte Joven, 1985*, Círculo de Bellas Artes, Madrid: Ministerio de Cultura e Instituto de la Juventud, pp. 88 y 89.
- «Hacia una generación postmoderna», *El Arte del siglo XX. 1950/1990*, directora Rita Arola, Barcelona: Salvat, 2 v.; v. 2, 1990, p. 443.
- HUICI, FERNANDO: «Adivinanzas. Figuraciones», *Ocho pintores presentados por ocho críticos*, Sala de Exposiciones de la Fundación Valdecilla, Madrid: Aula de Artes Plásticas, Universidad Complutense de Madrid, 27 de noviembre-15 de diciembre de 1981, sin página.
- INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA: *Iberoamérica, pinturas para un tren*, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, mayo-junio de 1986, sin página.
- MINISTERIO DE CULTURA: *Joven Pintura Española*, (texto en castellano, inglés y holandés), Nationale Stichting de Nieuwe Kerk de Amsterdam, Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud, 15 de noviembre-10 de diciembre de 1986, pp. 20 y 21.
- Art Espagnol des années 80 dans la Collection de la Fundación Caixa Pensions*, textos de María del Corral, Kewin Power y Ramón Tío Bellido, traducción de Jordi Barutel Manaut, Centre Régional d'Art Contemporain Midi-Pyrénées de Toulouse, Toulouse: Conseil Regional Midi-Pyrénées, Ministère de la Culture, Delegation aux Arts Plastiques, 1990, p. 38.

Prensa y revistas

- ABC/Artes, «Patricia Gadea», Madrid, 7 de diciembre de 1984, p. 100.
- BAIGTS, JUAN: «A la caza del cometa», *Crónica 3 de las Artes*, Madrid, febrero de 1986, p. 6.
- BONET, J. MANUEL: «De 1939 a nuestros días», *New Art International*, Nueva York, no. 1-2, mayo-junio de 1988, p. 78.
- «Juan Ugalde, S. A.», *ABC/Artes*, Madrid, 4 de enero de 1990, p. 107.
- «El pintor en su entorno», *Blanco y Negro*, Madrid, 14 de enero de 1990, p. 55.
- BORRÁS, MARÍA LLUÏSA: «La movida Madrileña, ser o no ser», *La Vanguardia*, Barcelona, 6 de mayo de 1986, p. 55.
- CAMERON, DAN: «Report from Spain», *Art in America*, Nueva York, traducción de Esther López Calvo, febrero de 1985, pp. 30, 32.
- CAÑAS, GABRIELA: «El cometa Halley reúne en una muestra colectiva a pintores, escritores y fotógrafos de vanguardia», *El País*, Madrid, 17 de enero de 1986, p. 14.

- CASTAÑO, ADOLFO: «Patricia Gadea, monstruos salvajes del Caribe», *ABC/Artes*, Madrid, 13 de diciembre de 1990, p. 141.
- CASTRO, FERNANDO: «La ironía no es cosa de bromas», *CYAN*, Madrid, no. 10, junio-julio de 1988, p. 18.
- COLLADO, GLORIA: «Patricia Gadea», *La Luna de Madrid*, Madrid, no. 12, noviembre de 1984, p. 32.
«Nuevas expectativas en la pintura», *Guía del Ocio*, Madrid, julio de 1985, no. 501, p. 36.
- COSTA, JUAN MANUEL: «III Muestra de Arte Joven», *ABC*, Madrid, 2 de julio de 1987, p. 125.
«Gilbert and George», *ABC/Artes*, Madrid, 19 de febrero de 1987, p. 115.
«Arte y “cómic”: un conflicto permanente», *ABC/Artes*, Madrid, 2 de junio de 1988, p. 17.
Crónica 3 de las Artes, «Patricia Gadea», Madrid, junio de 1986, p. 13.
- D. R. J.: «Iberoamérica en tren», *El Punto de las Artes*, Madrid, 12 de mayo de 1986, p. 7.
El Punto de las Artes, «Madrid, Puente Aéreo», Madrid, 21 de abril de 1986, p. 15.
- ESPARTA, TXEMA: «IX Bienal de Oviedo», *Lápiz*, Madrid, no. 22, enero de 1985, p. 6.
- FERNÁNDEZ, LUIS ALONSO: «Patricia Gadea. El ojo volante sin fin de semana», *Reseña*, Madrid, no. 164, mayo de 1986, p. 84.
«Nuevos valores. Incontinente caudal», *Reseña*, Madrid, no. 177, septiembre-octubre de 1987, p. 40.
«Ambigüedad multicefálica», *Reseña*, Madrid, no. especial 25 años, mayo de 1988, p. 82.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «A modo de balance», *El Faro de Vigo/Artes y Letras*, Vigo, 24 de marzo de 1985, p. 89.
- FERNÁNDEZ REGAL, ÁNGELES: «Cometelcometa», *Reseña*, Madrid, no. 162, marzo de 1986, p. 46.
- GUASCH, ANA M.: «Juego a cuatro bandas, el expresionismo de Díez, Madrigal, Sause y Gadea», *Liberación*, Madrid, 29 de noviembre 1984, p. 24.
- HUICI, FERNANDO: «Artistas en un mercado público. Manuel Pérez, Juan Ugalde y Patricia Gadea», *El País/Artes*, Madrid, 18 de septiembre de 1982, p. 2.
«Abanicos pintados y otras invenciones», *El País/Artes*, Madrid, 11 de mayo de 1985, p. 2.
- JIMÉNEZ, PABLO: «Ocho jóvenes pintoras en el mundo del arte», *Época*, Madrid, no. 84, octubre de 1986, p. 80.
- LOGROÑO, MIGUEL: «La paciencia del gesto», *Diario 16* (Suplemento V Salón de los 16), Madrid, 17 de junio de 1985, pp. 4 y 5.
«El Museo se mueve», *Cambio 16*, Madrid, 24 de junio de 1985, p. 126.
- LORENTE, MANUEL: «Muestra de Arte Joven», *ABC*, Madrid, 16 de mayo de 1986, p. 74.
- MÉNDEZ, JOSÉ: «Patricia Gadea», *ABC/Artes*, Madrid, 5 de junio de 1986, p. 124.
- OLIVARES, JAVIER: «La próxima vez, esta vez. II Muestra de Arte Joven», *La Luna de Madrid*, Madrid, junio de 1986, no. 29, p. 23.
«Madrid, a vueltas con la movida», *La Luna de Madrid*, Madrid, julio-agosto de 1986, no. 30, p. 9.
- PANEQUE, GUILLERMO: «Entrevista con Patricia Gadea», *Figura*, Sevilla, no. 4, 1985, p. 77.
- PÉREZ GUERRA, JOSÉ: «Muestra de arte joven en la estación de Delicias», *Cinco Días*, Madrid, 25 de mayo de 1984, p. 22.
«La inquietud se llama Patricia Gadea», *Cinco Días*, Madrid, 30 de noviembre de 1984, p. 22.
- POTTECHER, BEATRIZ: «Los abanicos como soporte pictórico», *La Vanguardia*, Barcelona, 7 de julio de 1985, p. 41.
- RUBIO, JAVIER: «Exposiciones, concursos, publicaciones y noticias de España y del extranjero», *ABC/Artes*, Madrid, 9 de octubre de 1983, p. 113.
«Punto: artistas jóvenes», *ABC/Artes*, Madrid, 20 de mayo 1984, p. 109.
«Marliz Frenken y otros artistas actuales», *ABC/Artes*, Madrid, 22 de noviembre de 1990, p. 144.

Catálogos

- AROLA, RITA: «Pintura y escultura española. 1981-1986», *El Arte del siglo XX. 1950/1990*, Barcelona: Salvat, 2 v.; v. 2, 1990, p. 456.
- AYUNTAMIENTO DE MADRID: *En el Centro*, Centro Cultural de la Villa, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Consejería de Cultura, Educación y Deporte, 1984, sin página.
Punto' 89, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 19 de diciembre de 1989, sin página.
- AYUNTAMIENTO DE ZAMORA: *VII Bienal Pintura Ciudad de Zamora*, Claustro del Colegio Universitario, Zamora: Ayuntamiento de Zamora, 1984, sin página.
- BARNES, LUCINDA: «Moment and Memory», *Imágenes Líricas. New Spanish Visions*, traducción de África Vidal, Lucinda Barnes and Constance Glenn, Long Beach, Los Ángeles: University Art Museum, California State University, 1990, pp. 26 y 27.
- BONET, JUAN MANUEL: «Paseo con linterna», *María Gómez*, Galería Montenegro, Madrid: Galería Montenegro, 1987, sin página.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: *4ª Bienal de Arte Ciudad de Oviedo*, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo, 1984, p. 123.
- CAMERON, DAN: «España en los Estados Unidos», *Época Nueva. Pintura y Escultura desde España*, itinerante por Estados Unidos, Madrid: Ministerio de Cultura, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1988, pp. 23, 26, 27, 55, 56 y 75.
«Whose Modernism Is It, Anyway?», *Imágenes Líricas. New Spanish Visions*, traducción de África Vidal, Lucinda Barnes and Constance Glenn, Long Beach, Los Ángeles: University Art Museum, California State University, 1990, p. 37.
«Entrevista a María Gómez», *Imágenes Líricas. New Spanish Visions*, traducción de África Vidal, Lucinda Barnes and Constance Glenn, Long Beach, Los Ángeles: University Art Museum, California State University, 1990, pp. 59, 60, 63 y 64.
- CASTRO, ANTÓN X. Y RAMÓN TÍO-BELLIDO: «Spain is different?», *Euro-Arte. Encontro Europeu de Arte*, Guimaraes, Portugal, julio-agosto de 1989, p. 41.
- DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE PONTEVEDRA: *8ª Bienal Nacional de Pontevedra*, Pontevedra: Excelentísima Diputación Provincial de Pontevedra, 1985, pp. 128 y 129.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «María Gómez», *Punto. Artistas Jóvenes en Madrid*, Museo Nacional Ferroviario, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1984, pp. 22 y 23.
«Los ochenta. Nombres para una década», *Antípodas. Arte Español Actual*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Ministerio de Cultura, 1988, p. 118.
- GARCÍA, AURORA: «María Gómez», *Diecisiete Artistas/Diecisiete Autonomías*, Pabellón Mudéjar, Sevilla: Junta de Andalucía, febrero-abril de 1986, pp. 83-85.
- GLENN, CONSTANCE: «Acknowledgments», *Imágenes Líricas. New Spanish Visions*, traducción de África Vidal, Lucinda Barnes and Constance Glenn, Long Beach, Los Ángeles: University Art Museum, California State University, 1990, p. 7.
«Foreword», *Imágenes Líricas. New Spanish Visions*, traducción de África Vidal, Lucinda Barnes and Constance Glenn, Long Beach, Los Ángeles: University Art Museum, California State University, 1990, pp. 15 y 16.

- GÓMEZ, MARÍA: «María Gómez», *I Trienal de Dibujo Joan Miró*, traducción de Lluís Borrás, James Eddy, Joanna Martínez, David Mata, Elisenda Prat y Raimon Rovira, (textos en castellano, catalán e inglés), Barcelona: Fundación Joan Miró, 1989, pp. 56, 57 y 120.
- LLORCA, VICENTE: «La ciudad como laberinto», *María Gómez*, Galería Montenegro, Madrid: Galería Montenegro, 1987, sin página.
- MINISTERIO DE CULTURA: *15 Artistas de Bellas Artes*, Palacio de Velázquez, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, enero-febrero de 1980, pp. 11 y 22.
Festival Internacional de la Pintura, Cagnes Sur Mer, Francia, traducción de Pablo de Luis, (textos en castellano y francés), Madrid: Ministerio de Cultura, 1985, sin página.
Arte Joven en el Palacio de la Moncloa, Palacio de la Moncloa, Madrid: Ministerio de Cultura, Fundación para el Apoyo de la Cultura, 1986, sin página.
- POWER, KEVIN: «Corriendo tras las olas a la orilla del mar, llamándolas por su nombre», *Cota Cero sobre el nivel del mar*, Jardín Botánico de Madrid, traducción de Jose Antonio Álvarez Amorós, Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1985, pp. 24, 28, 29, 42 y 70.
«Un sentido de la medida», *1981-1986, Pintores y escultores españoles*, traducción de Margarita Borja, Sala de la Fundación La Caixa de Pensiones de Madrid, Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 9 de abril-11 de mayo de 1986, p. 15.
«María Gómez», *Spanische Bilder*, itinerante por Alemania (Hamburgo y Stuttgart), Madrid: Ministerio de Cultura, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1986, pp. 11, 32-37.
«María Gómez. Notas y apuntes», *María Gómez. Obra sobre papel 1981-1989*, traducción de África Vidal, (textos en castellano e inglés), Museo de Bellas Artes de Málaga, Málaga: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, marzo-abril de 1989, pp. 5, 6, 8, 10-12, 17-18, 20, 27, 28, 32, 34, 38, 39, 41 y 45.
«Les années 80: en quête de leurs», *Art Espagnol des années 80 dans la Collection de la Fondation Caixa Pensions*, traducción de Jordi Barutel Manaut, Conseil Régional Midi-Pyrénées, Ministère de la Culture, Delegation aux Arts Plastiques, Toulouse: Centre Régional d'Art Contemporain Midi-Pyrénées, 1990, p. 19.
- QUERALT, ROSA: «Pintar con papel. Color y Expresión», *Pintar con papel*, Círculo de Bellas Artes, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 23 de enero-14 de marzo de 1986, p. 21.

Prensa y revistas

- ABC, «En el palacio de Velázquez se abrió...», Madrid, 3 de febrero de 1980, p. 101.
«Punto: artistas jóvenes», Madrid, 20 de mayo de 1984, p. 109.
- AMESTOY, SANTOS: «La recapitulación de María Gómez», *CYAN*, Madrid, no. 4, junio de 1987, p. 13.
- ANTUÑA, JOSÉ: «María Gómez», *Formas Plásticas*, Madrid, no. 19, mayo de 1987, p. 19.
- Art, «Spaniens junge künstler setzen sich durch», Hamburgo, Alemania, no. 12, diciembre de 1988, p. 58.
- BALBONA, GUILLERMO: «María Gómez: la soledad de una suave pincelada», *Diario Montañés*, Santander, 4 de agosto de 1988, p. 25.
- BONET, JUAN MANUEL: «En la vaga aurora del claroscuro», *Figura*, Sevilla, no. 7-8, febrero de 1986, pp. 11-14.
«De 1939 a nuestros días», *New Art International*, Nueva York, no. 1-2, mayo-junio de 1988, p. 78.
«Arte Español en Basilea. Galería Montenegro. En la vaga aurora del claroscuro», *CYAN*, Madrid, no. 10, junio-julio de 1988, pp. 26-27.
«El pintor en su entorno», *Blanco y Negro*, Madrid, 14 de enero de 1990, p. 55.
- CAMERON, DAN: «Report from Spain», *Art in America*, Nueva York, traducción de Esther López Calvo, febrero de 1985, pp. 30, 33 y 35.
- CASTRO, MARIA ANTONIA DE: «María Gómez», *El País-Artes*, Madrid, 15 de diciembre de 1990, p. 2.

- COLLADO, GLORIA: «Cinco artistas jóvenes», *La Luna de Madrid*, Madrid, enero de 1984, no. 3, p. 24.
 «Tras un mismo punto de partida», *Guía del Ocio*, Madrid, 2-8 de enero de 1984, no. 420, p. 77.
 «Hacia el deseo de pintar», *Guía del Ocio*, Madrid, 4-10 de febrero de 1985, no. 477, p. 45.
 «Nuevos planteamientos», *Guía del Ocio*, Madrid, 17-23 de febrero de 1986, no. 531, p. 45.
 «María Gómez desde sí misma», *Guía del Ocio*, Madrid, 18-24 de mayo de 1987, no. 596, p. 41.
- COSTA, JOSÉ MANUEL: «María Gómez», *ABC/Artes*, Madrid, 21 de mayo de 1987, p. 125.
- DANVILA, JOSE RAMÓN: «María Gómez: inquietud y sosiego de la pintura», *El Punto de las Artes*, Madrid, 15-21 mayo de 1987, p. 7.
- El Heraldo de Aragón*, «Pintores y escultores españoles: 1981-1986», Zaragoza, 8 de abril de 1986, p. 18.
- ESPARTA, TXEMA: «IX Bienal de Oviedo, el reloj en hora», *Lápiz*, Madrid, no. 22, enero de 1985, p. 6.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «A modo de balance», *El Faro de Vigo/Artes y Letras*, Vigo, 24 de marzo de 1985, p. 89.
- FRANCÉS, FERNANDO: «Diario de soledad», *CYAN*, Madrid, no. 18, otoño de 1990, p. 78.
- GARCÍA, AURORA: «Desnudos», *Vardar*, Madrid, junio de 1982, p. 25.
 «María Gómez. Más allá de las apariencias», *Figura*, Sevilla, no. 7-8, febrero de 1986, pp. 9-10.
- GROUT, CATHERINE: «La Nueva Generación Española», *Flash Art* (edición española), no. 1, febrero de 1988, p. 58.
 «Spain's New Generation», *Flash Art International*, Nueva York, traducción del francés de Henry Martín, no. 138, enero-febrero de 1988, p. 81.
- HUICI, FERNANDO: «El cuerpo desnudo», *El País- Artes*, Madrid, 12 de junio de 1982, p. 2.
 «María Gómez», *El País/En Cartel*, Madrid, 15 de mayo de 1987, p. 14.
 «María Gómez. Más allá de las apariencias», *Figura*, Sevilla, no. 7-8, febrero de 1986, pp. 9 y 10.
 «María Gómez, una promesa cargada de misterio», *El País-Artes*, Madrid, 14 de mayo de 1983, p. 3.
 «Metamorfosis mental de María Gómez», *El País/Artes*, Madrid, 29 de mayo de 1987, p. 15.
- KOETHER, JUTTA Y DIEDRICH DIEDERICHSEN: «Spanich art and culture viewed from Madrid», *Artscribe*, traducción de Silvia Castelló, Nueva York, septiembre-octubre de 1986, no. 59, pp. 60 y 61.
- LOGROÑO, MIGUEL: «María Gómez», *Diario 16/Guía*, Madrid, 9 de febrero de 1985, p. XII
 «El fuego de la Pintura», *Diario 16* (Suplemento V, Salón de los 16), Madrid, 17 de junio de 1985, pp. 10 y 11.
 «El museo se mueve», *Cambio 16*, Madrid, 24 de junio de 1985, p. 126.
- PARREÑO, JOSÉ M.: «María Gómez o la paradoja de acertar en la diana disparando en sentido contrario», *ABC*, Madrid, 23 de mayo de 1987, p. 52.
- PAZ, MARGARITA: «Entrevista a María Gómez», *Figura*, Sevilla, no. 7-8, febrero de 1986, pp. 6 y 8.
- PÉREZ-GUERRA, JOSÉ.: «Muestra de arte joven en la estación de Delicias», *Cinco Días*, Madrid, 25 de mayo de 1984, p. 22.
 «16 artistas contemporáneos en la Caixa», *Cinco Días*, Madrid, 15 de abril de 1986, p. 30.
- POWER, KEVIN: «Pintando el camino hacia Europa», *Flash Art* (edición española), no. 1, febrero de 1988, p. 52.
 «Painting Your Way into Europa», *Flash Art International*, Nueva York, no. 138, enero-febrero de 1988, p. 76.
 «Apuntes sobre España», *Arena*, Madrid, no. 1, febrero de 1989, p. 93.
- RIVAS, FRANCISCO: «María Gómez. Hermética claridad», *Blanco y Negro*, Madrid, 22 de octubre de 1989, p. 56.
- RUBIO, JAVIER: «Exposiciones, concursos, publicaciones y noticias de España y del extranjero», *ABC/Artes*, Madrid, 9 de octubre de 1983, p. 113.
 «Gómez», *ABC, Madrid*, 15 de febrero de 1985, p. 96.
 «Artistas españoles. 1981-1986», *ABC*, Madrid, 1 de mayo de 1986, p. 98.
 «Liquidación y cierre», *ABC/Artes*, Madrid, 16 de julio de 1987, p. 106.

RUIZ, ENRIQUE ANDRÉS: «Las amistades de la pintura», *CYAN*, Madrid, no.11, verano-otoño, 1988, p. 18.

Ya, «Artistas españoles en una exposición colectiva», Madrid, 9 de abril de 1986, p. 41.

PILAR INSERTIS

Libros

AROLA, RITA: «Pintura y escultura española. 1981-1986», *El Arte del siglo XX. 1950/1990*, Barcelona: Salvat, 2 vol.; vol. 2, 1990, p. 456.

AUBERTIN, ULRICKE ET AL.: «Hacia una generación posmoderna», *El Arte del Siglo XX (1950-1990)*, Rita Arola, Barcelona: Salvat, 2 v., v. 2, 1990, p. 443.

CALVO SERRALLER, FRANCISCO: *Medio Siglo de Arte de vanguardia. 1935-1985*, Madrid: Ministerio de Cultura y Fundación Santillana, 1985, 2 v., v. 2, p. 1341.

FERNÁNDEZ REGAL, ÁNGELES; Y LUIS ALONSO FERNÁNDEZ: «Las Artes plásticas: ambigüedad multifacética», *Doce años de Cultura Española. (1976-1987)*, Equipo Reseña, Madrid: Encuentro, 1989, p. 298.

Catálogos

AYUNTAMIENTO DE CUENCA: *III Bienal de Pintura del Ayuntamiento de Cuenca*, Cuenca: Excelentísimo Ayuntamiento de Cuenca, 1985, pp. 36 y 37.

AYUNTAMIENTO DE MADRID: *13 Jóvenes Pintores. Seleccionados en el IV Salón de Pintura Joven de Madrid*, Casa de Vacas de Madrid, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1987, sin página.

BONET, JUAN MANUEL: «Palabras ante un bosque de cuadros», *II Bienal de Pintura de Murcia*, Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Consejería de Cultura, Educación y Turismo, Departamento de Artes Plásticas, 1987, sin página.

CASTRO, X. ANTÓN: «Buscar el orden en la historia», *Pilar Insertis*, Galería Antonio Machón, Madrid: Galería Antonio Machón, enero de 1988, sin página.

«La oscura ausencia de Pilar Insertis», *X Salón de los XVI*, Museo de Arte Español Contemporáneo, Sala Julio González, Madrid: Grupo 16, mayo-junio de 1990, pp. 77, 78, 75-83.

FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Pilar Insertis», *Punto. Artistas Jóvenes en Madrid*, Lonja de la Casa del Reloj, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de la Juventud, 12-19 mayo de 1985, pp. 30-33.

«Pilar Insertis: últimas obras», *Pilar Insertis*, Galería Eburne, Madrid: Galería Eburne, mayo de 1985, sin página.

«Paisaje y Pintura», *Pilar Insertis*, Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Logroño, Logroño: Ayuntamiento de Logroño, enero de 1987, sin página.

«La visión global, el fragmento», *Visiones del mar, el agua, los puertos. IX Bienal Nacional de Arte de Pontevedra*, (texto en castellano y gallego), Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, agosto de 1987, pp. 11, 32-33.

«Los ochenta. Nombres para una década», *Antípodas. Arte Español Actual*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Ministerio de Cultura, 1988, pp. 121 y 122.

GÁLLEGO, JULIAN: «Espacios en el espacio», *Estructuras, Espacios, Poéticas*, Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II, Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, febrero-marzo de 1988, sin página.

GARRIDO, ARMENDÁRIZ: «Poética de las Estructuras en el Espacio», *Estructuras, Espacios, Poéticas*, Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II, Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, febrero-marzo de 1988, sin página.

- GUISASOLA, FÉLIX: «Hacia una generación postmoderna», *Muestra de Arte Joven, 1985*, Círculo de Bellas Artes, Madrid: Ministerio de Cultura e Instituto de la Juventud, 1985, pp. 116 y 117.
 «Arte Joven Hoy», *Muestra de Arte Joven*, Círculo de Bellas Artes, Madrid: Ministerio de Cultura e Instituto de la Juventud, 1986, pp. 62, 63 y 125.
 «"Paisajes": Recuperación del discurso», *Paisajes*, Sala Amadís, Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud, 1987, sin página.
- HUICI, FERNANDO: «Pilar Insertis», *Pilar Insertis*, Sala de Exposiciones del Ayuntamiento, Logroño: Ayuntamiento de Logroño, enero de 1987, sin página.
- MINISTERIO DE CULTURA: *Joven Pintura Española*, (texto en castellano, inglés y holandés), Nationale Stichting de Nieuwe Kerk, Amsterdam, Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud,,15 noviembre-10 diciembre de 1986, pp. 24 y 25.
- OLIVARES, JAVIER: «El factor sorpresa», *Pilar Insertis*, Galería Edurne, Madrid: Galería Edurne, febrero de 1986, sin página.
 «Elogio de la ambigüedad», *Pilar Insertis*, Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Logroño, Logroño: Ayuntamiento de Logroño, enero de 1987, sin página.
 «Recordando a Lovecraft», *Paisajes*, Sala Amadís, Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud, 1987, sin página.
 «La venganza de la imagen», *Objetivo/Subjetivo*, Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II, Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Dirección General del Patrimonio Cultural, febrero-marzo de 1990, sin página.
- POWER, KEWIN: «Un sentido de la medida», 1981-1986. *Pintores y escultores españoles*, traducción de Margarita Borja, Sala de la Fundación La Caixa de Pensions, Madrid: Fundación Caixa de Pensions, 9 de abril-11 de mayo de 1986, p. 17.

Prensa y revistas

- BATISTA, JOSÉ MARÍA: «Pintores y escultores españoles. 1981/1986», *Formas Plásticas*, Madrid, no. 11, mayo de 1986, p. 22.
- BONET, JUAN MANUEL: «El pintor en su entorno», *Blanco y Negro*, Madrid, 14 de enero de 1990, pp. 55-57.
- BORRÁS, MARÍA LLUISA: «La movida Madrileña, ser o no ser», *La Vanguardia*, Barcelona, 6 de mayo de 1986, p. 55.
- BRAVO, PILAR: «La metamorfosis paisajística y espacial de Pilar Insertis», *Ya*, Madrid, 12 de noviembre de 1988, p. 37.
- CASTAÑO, ADOLFO: «Pilar Insertis», *ABC de las Artes*, Madrid, 28 de enero de 1988, p. 118.
 «Objetivo-Subjetivo», *ABC/Artes*, Madrid, 22 de febrero de 1990, p. 128.
- CASTRO, X. ANTÓN: «Pilar Insertis: la memoria pintada», *Lápiz*, Madrid, no. 54, 1988, pp. 56-61.
- COLLADO, GLORIA: «13 jóvenes pintores», *Guía del Ocio*, Madrid, 9-15 de noviembre de 1987, no. 621, p. 47.
 «La reflexión interna de Pilar Insertis», *Guía del Ocio*, Madrid, 1-7 de febrero de 1988, no. 633, p.43.
 «Futuras sorpresas», *Guía del Ocio*, Madrid, 18-24 de julio de 1988, no. 657, p. 81.
- COSTA, JOSÉ MANUEL: «ARCO 87: más de mil artistas en busca de un mercado», *ABC*, Madrid, 12 de febrero de 1987, p. 112.
 «Pilar Insertis», *ABC/Artes*, Madrid, 26 de febrero de 1987, p. 105.
 «Paisajes», *ABC/Artes*, Madrid, 18 de junio de 1987, p. 117.
 «II Muestra de Arte Joven», *ABC/Artes*, Madrid, 2 de julio de 1987, p. 125.
 «IX Bienal de Arte de Pontevedra: atención al pasado y puertas abiertas al color del futuro», *ABC*, Madrid, 3 de agosto de 1987, p. 31.

- «13 jóvenes pintores», *ABC/Artes*, Madrid, 5 de noviembre de 1987, p. 149.
- «Pilar Insertis un puente entre el existencialismo y la tragedia», *ABC*, Madrid, 22 de enero de 1988, p. 40.
- «Pilar Insertis», *ABC/Artes*, Madrid, 28 de enero de 1988, p. 118.
- CUESTA, TOMÁS: «La vida eterna», *Diario 16*, Madrid, 10 de febrero de 1987, p. 5.
- CYAN, «Arco 87», Madrid, abril de 1987, p. 4.
- DANVILA, J. R.: «Paisajes, siete valoraciones dentro de un orden», *El Punto de las Artes*, Madrid, 5-11 de junio de 1987, p. 3.
- «Pilar Insertis: simbolismo y recuerdo», *El Punto de las Artes*, Madrid, 12 de diciembre de 1989-8 de enero de 1990, p. 8.
- El Heraldo de Aragón*, «Pintores y escultores españoles: 1981-1986», Zaragoza, 8 de abril de 1986, p. 18.
- El Punto de las Artes*, «Madrid, Puente Aéreo», Madrid, 21 de abril de 1986, p. 15.
- FERNÁNDEZ, LUIS ALONSO: «Pilar Insertis, de la naturaleza y el límite de la pintura», *Reseña*, Madrid, no. 174, mayo de 1987, p. 45.
- «Nuevos valores. Incontinente caudal», *Reseña*, Madrid, no.177, septiembre-octubre de 1987, p. 40.
- «Ambigüedad multicefálica», *Reseña*, Madrid, no. especial 25 años, mayo de 1988, p. 83.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Con nombre de mujer», *Marie Claire*, Madrid, marzo de 1990, p. 142.
- FERRO, M.: «Pilar Insertis», *Diario 16*, Madrid, 10 de febrero de 1987, p. 5.
- Formas Plásticas*, «Periferias», Madrid, no. 10, abril de 1986, p. 18.
- G., I. L.: «La Bienal de Pontevedra, un año más intentando no repetirse», *El Faro de Vigo/Dominical*, Vigo, 9 de agosto de 1987, p. VII.
- GÁLLEGO, JULIÁN: «Estructuras, Espacios, Poéticas», *ABC/Artes*, Madrid, 25 de febrero de 1988, p. 121.
- GONZÁLEZ ALEGRE, ALBERTO: «IX Bienal Nacional de Arte de Pontevedra 1987», *CYAN*, Madrid, no. 5-6, agosto-octubre de 1987, p. 9.
- HUICI, FERNANDO: «Atractiva apuesta de materia y sentido», *El País*, Madrid, 14 de marzo de 1986, p. 15.
- «Fantasía aplicada», *El País/En cartel*, Madrid, 29 de enero de 1988, p. 14.
- «Una oscura emoción», *El País/Artes*, Madrid, 23 de diciembre de 1989, p. 18.
- IGLESIAS, JOSÉ MARÍA: «Paisajes», *Formas Plásticas*, Madrid, no. 20, junio de 1987, p. 19.
- JIMÉNEZ, PABLO: «Otra vuelta de tuerca en la pintura de Pilar Insertis», *El Punto de las Artes*, Madrid, 5-11 de febrero de 1988, p. 6.
- «Punto y seguido», *ABC/Artes*, Madrid, 21 de diciembre de 1989, p. 130.
- «Revisión de una temporada», *ABC/Artes*, Madrid, 11 de mayo de 1990, p. 143.
- KOETHER, JUTTA Y DIEDRICH DIEDERICHSEN: «Spanish art and culture viewed from Madrid», *Artscribe*, traducción de Silvia Castelló, septiembre-octubre de 1986, no. 59, p. 60.
- OLIVARES, JAVIER: «Pilar Insertis», *La Luna de Madrid*, Madrid, octubre de 1985, no. 21, p. 36.
- PEREDES, TOMÁS: «El suntuoso simbolismo de Pilar Insertis», *El Punto de las Artes*, Madrid, 12 de febrero de 1987, p. 7.
- PÉREZ-GUERRA, JOSÉ: «16 artistas contemporáneos en la Caixa», *Cinco Días*, Madrid, 15 de abril de 1986, p. 30.
- RUBIO, JAVIER: «"Punto": artistas jóvenes», *ABC/Artes*, Madrid, 16 de mayo de 1985, p. 117.
- «Seis mujeres artistas», *ABC/Artes*, Madrid, 27 de marzo de 1986, p. 75.
- «Siete artistas entre la tradición y la vanguardia», *ABC/Artes*, Madrid, 7 de diciembre de 1989, p. 113.
- Yá, «Artistas españoles en una exposición colectiva», Madrid, 9 de abril de 1986, p. 41.

Libros

CALVO SERRALLER, FRANCISCO: *Medio Siglo de Arte de vanguardia. 1935-1985*, Madrid: Ministerio de Cultura y Fundación Santillana, 1985, 2 v., v. 2, p. 1349.

FERNÁNDEZ REGAL, ÁNGELES Y LUIS ALONSO FERNÁNDEZ: «Las Artes plásticas: ambigüedad multifacética», *Doce años de Cultura Española. (1976-1987)*, Equipo Reseña, Madrid: Encuentro, 1989, p. 297.

Catálogos

AYUNTAMIENTO DE ALBACETE: *2ª Bienal Ciudad de Albacete. Pintura*, Museo de Albacete, Albacete: Ayuntamiento de Albacete, septiembre-octubre de 1988, p. 82.

AYUNTAMIENTO DE LOGROÑO: *I Bienal de Pintura Cultural Rioja*, Logroño: Ayuntamiento de Logroño, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1989, sin página.

AYUNTAMIENTO DE MADRID: *II Salón de Pintura Joven de Madrid: Trinidad Irisarri, Ángeles San José, José Luis Rodríguez Vigil*, Lonja del Antiguo Matadero Municipal, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de la Juventud, junio de 1985 sin página.

FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: *I Bienal de Pintura Cultural Rioja*, Logroño: Ayuntamiento de Logroño, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1989, sin página.

GUISASOLA, FÉLIX: «Arte Joven Hoy», *Muestra de Arte Joven*, Círculo de Bellas Artes, Madrid: Ministerio de Cultura e Instituto de la Juventud, 1986, pp. 66, 67 y 126.

JIMÉNEZ, PABLO: «La inteligencia de la pasión», *Trinidad Irisarri*, Galería Víctor Martín, Madrid: Galería Víctor Martín, 1988, sin página.

«Forma y espacio de la pintura», *Trinidad Irisarri*, Galería Víctor Martín, Madrid: Galería Víctor Martín, 1990, sin página.

PRENSA ESPAÑOLA: *VII Premio Blanco y Negro. Concurso Nacional de Pintura para Artistas Jóvenes*, Palacio de las Alhajas, Madrid: 1982, p. 22.

VIII Premio Blanco y Negro. Concurso Nacional de Pintura para Artistas Jóvenes, Sala de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, Madrid: Prensa Española, 1984, p. 28.

Prensa y revistas

ABC, «Grupo Thalo», Madrid, 15 de enero de 1984, p. 96.

ÁLVAREZ ENJUTO, JOSÉ M.: «Nuevos valores: Trinidad Irisarri», *Arteguía*, Madrid, año V, no. 36, diciembre de 1987, p. 17.

BONET, JUAN MANUEL: «El pintor en su entorno», *Blanco y Negro*, Madrid, 14 de enero de 1990, p. 55.

«*Papiers collés* de Trinidad Irisarri», *ABC*, Madrid, 5 de abril de 1990, p. 5.

BORRÁS, MARÍA LLUISA: «La movida madrileña, ser o no ser», *La Vanguardia*, Barcelona, 6 de mayo de 1986, p. 55.

CALVO SERRALLER, FRANCISCO: «Consolidación de un éxito», *El País*, Madrid, 27 de junio de 1986, p. 14.

CASTAÑO, ADOLFO: «Trinidad Irisarri», *ABC*, Madrid, 3 de marzo de 1988, p. 119.

COLLADO, GLORIA: «Pintores en un nuevo espacio», *Guía del Ocio*, Madrid, 26 de octubre-1 de noviembre de 1987, no. 619, p. 42.

COSTA, JOSÉ MANUEL: «Supermerc'art o cómo poner el arte en la cesta de la compra», *ABC*, Madrid, 10 de diciembre de 1987, p. 66.

- El Punto de las Artes*, «Madrid, Puente Aéreo», Madrid, 21 de abril de 1986, p. 15.
- Época*, «Galería Antonio Machón», Madrid, no. 5, 15-21 de abril de 1985, p. 63.
- FERNÁNDEZ, LUIS ALONSO: «Nuevos valores. Incontinente caudal», *Reseña*, Madrid, no. 177, septiembre/octubre de 1987, p. 40.
- «Ambigüedad multicefálica», *Reseña*, Madrid, no. especial 25 años, mayo de 1988, p. 81.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Diez años del Salón de los 16», *Diario 16*, Madrid, 20 de abril de 1990, p. 43.
- Formas Plásticas*, «13 Jóvenes Pintores. III Salón de Pintura Joven de Madrid», Madrid, no. 13, octubre de 1986, p. 14.
- GARCÍA OSUNA, CARLOS: «Novísimas de la pintura», *Ya Dominical*, Madrid, 14 de febrero de 1988, p. 15.
- GORDILLO, LUIS: «Una hermosa época para pintar un cuadro», *El País/Artes*, Madrid, 29 de octubre de 1983, p. 3.
- JIMÉNEZ, PABLO: «Ocho jóvenes pintoras en el mundo del arte», *Época*, Madrid, octubre de 1986, p. 79.
- «Trinidad Irisarri, Pilar Lara, Marisa del Moral y Jesús Ramos entre la juventud y la madurez», *El Punto de las Artes*, Madrid, 23 de noviembre-3 de diciembre de 1987, p. 8.
- JIMÉNEZ, SALVADOR: «Los artistas finalistas del premio “Blanco y Negro”», *ABC/Sábado Cultural*, Madrid, 4 de diciembre de 1982, p. 11.
- OLIVARES, JAVIER: «Los 10 de La Luna», *La Luna de Madrid*, Madrid, junio de 1986, no. 29, p. 26.
- PAREDES, TOMÁS: «Prefacio de Víctor Martín», *El Punto de las Artes*, Madrid, 23-29 de octubre de 1987, p. 5.
- Trinidad Irisarri, una epifanía de papel para la serenidad», *El Punto de las Artes*, Madrid, febrero-marzo de 1988, p. 7.
- «Talleres de Arte Actual, 88-89. Exposición de clausura», *El Punto de las Artes*, Madrid, 5 de julio de 1989, p. 4.
- «Trinidad Irisarri, una poética de la anarquía», *El Punto de las Artes*, Madrid, marzo-abril de 1990, p. 5.
- SOUBRIER, J. G.: «Un taller de arte bajo la batuta de Gordillo», *Tiempo*, Madrid, 21 de noviembre de 1983, p. 165.

MENCHU LAMAS

Libros

- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: «Medio siglo de arte de vanguardia. 1939/1985», *Medio Siglo de Arte de Vanguardia.1939/1985*, Madrid: Fundación Santillana y Ministerio de Cultura, 1985, 2 v., v. 2, pp. 102, 106, 1052, 1098, 1146-1147, 1161, 1163, 1168, 1187, 1191, 1223, 1241, 1244, 1250-1251, 1258, 1269-1270, 1279, 1296, 1303, 1307, 1319, 1333-1334 y 1337.
- Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid: Alianza, Alianza Forma, 1988, pp. 151, 180-182.
- FERNÁNDEZ REGAL, ÁNGELES Y LUIS ALONSO FERNÁNDEZ: «Las Artes plásticas: ambigüedad multifacética», *Doce años de Cultura Española. (1976-1987)*, Equipo Reseña, Madrid: Encuentro, 1989, p. 298.
- HAROLD OSBORNE: *Guía del Arte del Siglo XX*, traducción de Jesús Fernández Zulaica, Mario Hernández, Consuelo Luca de Tena, Aurelio Martínez Benito, Fabiola Salcedo, Angeles Toajas, Pablo Valero, Madrid: Alianza, 1990, p. 261.

Monografías

- CASTRO FLÓREZ, FERNANDO: «Huellas del enigma. Reflexiones sobre la figura matriz en la pintura de Menchu Lamas», *Menchu Lamas. O enigma das Sombras*, traducción de Celia Soto, Ana Vicente, Carla Asensi y Severino Penelas (textos en gallego y castellano), Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 1997, pp. 33-46.

PATÍÑO, ANTÓN: «Bio-Grafismos. Itinerario creativo. Energía simbólica y signos-raíz en Menchu Lamas», *Menchu Lamas. O enigma das Sombras*, traducción de Celia Soto, Ana Vicente, Carla Asensi y Severino Penelas, (textos en gallego y castellano), Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 1997, pp. 9-24.

Catálogos

AMESTOY, SANTOS: «La Luna, el abanico y el pez», *26 pintores/13 críticos: panorama de la joven pintura española*, Sala de la Caja de Pensiones de Barcelona, Barcelona: Obra Cultural de la Caja de Pensiones para la Vejez y el Ahorro de Cataluña y Baleares, 1982, pp., 63-65.

AUBERTIN, ULRICKE ET AL.: «Atlántica», *El Arte del siglo XX. 1950/1990*, directora Rita Arola, Barcelona: Salvat, 2 v.; v. 2, 1990, p. 414.

AVENDAÑO, ALBERTO; Y MANUEL ROMÓN: «Menchu Lamas», *Atlántida*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, 1981, sin página.

AYUNTAMIENTO DE MADRID: *Punto. Artistas Jóvenes en Madrid*, Museo Nacional Ferroviario, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1984, pp. 24 y 25.

Mujeres en el Arte. 1900-1984, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1984, sin página.

Es de mujeres, Centro Cultural Alberto Sánchez de Madrid, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Junta Municipal de Vallecas, 1986, sin página.

Punto'89, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 19 de diciembre de 1989, sin página.

BONET, JUAN MANUEL: «Menchu Lamas», *Menchu Lamas*, Galería Buades, Madrid: Galería Buades, julio de 1982, sin página.

«Coa negra provincia de Flaubert», *Nova Xeneración. Artistas Lucenses*, Lugo: Xunta de Galicia, Consellería de Educación y Cultura, 1983, sin página.

«Palabras ante un bosque de cuadros», *II Bienal de Pintura de Murcia*, Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Consejería de Cultura, Educación y Turismo, Departamento de Artes Plásticas, 1987, sin página.

«Los setenta. De Amadís a Matisse», *Antípodas. Arte Español Actual*, (texto en castellano e inglés), Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Ministerio de Cultura de España, 30 de abril-30 de octubre de 1988, p. 92.

CALVO SERRALLER, FRANCISCO: «España: cambio de imagen», *Caleidoscopio Español. Arte Joven de los años 80*, traducción Martin Adel, Fundación General Mediterránea, Madrid: Fundación General Mediterránea, mayo de 1984, pp. 34, 35, 104-107.

«Relevo histórico», *5 artistas españoles*, Nueva York: Artists Space, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Ministerio de Cultura, 13 de abril-31 de mayo de 1985, pp. 17-19.

«Diez figuras del arte español actual», *Antípodas. Arte Español Actual*, (texto en castellano e inglés), Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Ministerio de Cultura de España, 1988, pp. 18, 30-33, 64-65.

CASTRO FERNÁNDEZ, X. ANTÓN: *Expresión Atlántica. Arte galega dos 80*, traducción al gallego de Anxo Anqueira, (textos en gallego y castellano), Santiago de Compostela: Follas Novas, 1985, pp. 9, 22, 24-26, 29, 33, 36 y 28.

«Antropología e memoria-Visao actual da Arte Galega», *Antropología e memoria-Visao actual da Arte Galega* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian y Sociedad Nacional de Belas-Artes, julio 1987, sin página.

«Identidad Atlántica: imagen de la pintura gallega de los ochenta», *4ª Bienal de Arte Ciudad de Oviedo*, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo, 1984, p. 105.

«Menchu Lamas», *Menchu Lamas*, Galería Aline Vidal, París: Galería Aline Vidal, 1988, sin página.

COMBALÍA, VICTORIA: «Menchu Lamas», *Menchu Lamas. Obra recent*, Galería Dau al Set-Salvador Riera, (texto en castellano y catalán), Barcelona: Galería Dau al Set-Salvador Riera, mayo de 1987, sin página.

- CORREDOIRA, PILAR: «"1990"», 1990: *Becas e Adquisicions*, Santiago de Compostela: Xunta Xeral de Cultura e Patrimonio Histórico-Artístico, 1986, pp. 20, 56, 57 y 95.
- DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE PONTEVEDRA: *8ª Bienal Nacional de Pontevedra*, Pontevedra: Excelentísima Diputación Provincial de Pontevedra, 1985, pp. 136 y 137.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Menchu Lamas», *Menchu Lamas*, Sala de Exposiciones de la Fundación Valdecilla, Madrid: Aula de Artes Plásticas de la Universidad Complutense de Madrid, enero 1984, sin página.
- «Hacia una Nueva Figuración Gallega», *Nueva Figuración Gallega*, Museo Provincial de Pontevedra, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, Dirección General de Relaciones Culturales de España, 1985-1986, pp. 6, 7, 24 y 25.
- «Antón Patiño/Menchu Lamas: últimas obras», *Baiona Horizonte Atlántico*, Bayona: Xunta de Galicia, Consejería de Cultura y Bienestar Social, agosto de 1987, sin página.
- «Los ochenta: nombres para una década», *Antípodas. Arte Español Actual*, Brisbane Australia, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Ministerio de Cultura, 30 de abril-30 de octubre de 1988, pp. 106, 112, 119 y 120.
- «Los ochenta, una nueva mirada en la pintura», *Pintura Española. La generación de los 80*, Museo de Bellas Artes, Álava: Diputación Foral de Álava e Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1988, pp. 7, 56, 57, 100 y 101.
- FUNDACIÓN JUAN MARCH: *Arte Español Contemporáneo en la Fundación Juan March*, Fundación Juan March, Madrid: Fundación Juan March, 7 de octubre-1 de diciembre de 1985, sin página.
- GÁLLEGO, JULIÁN: «Lo actual en la pintura española», *Caleidoscopio Español. Arte Joven de los años 80*, traducción de Martín Adel, (textos en castellano e inglés), Fundación General Mediterránea, Madrid: Fundación General Mediterránea, mayo de 1984, p. 10.
- GARCÍA, AURORA: «Intensidad y síntesis en la pintura de Menchu Lamas», Galería Palace, Granada: Galería Palace, junio de 1984, sin página.
- «Presencia española en la XVIII Bienal de Sao Paulo», *Pabellón Español en la XVIII Bienal de Sao Paulo*, 1985, Brasil, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 7, 9, 10, 30-47.
- «Intensidad y síntesis en la pintura de Menchu Lamas», *Menchu Lamas*, Sala Durán Lóriga, La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña, septiembre de 1986, sin página.
- «Periferias», *Periferias*, Centro Cultural de la Villa, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura Educación y Juventud, 1986, pp. 13 y 14.
- HUICI, FERNANDO: «Menchu Lamas», *Menchu Lamas*, Sala Durán Lóriga, La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña, septiembre de 1986, sin página.
- MINISTERIO DE CULTURA: *Spansk Egen-Art*, Madrid: Ministerio de Cultura Español, Embajada de España en Estocolmo e Instituto de la Juventud, Estocolmo, Malmö, Oslo, 1983, pp. 73, 79-82.
- Arte Joven en el Palacio de la Moncloa*, Palacio de la Moncloa, Madrid: Ministerio de Cultura, Fundación para el Apoyo de la Cultura, 1986, sin página.
- MURRÍA, ALICIA: «Menos es más», *Menchu Lamas*, Galería Miguel Marcos, (texto en castellano e inglés), Madrid: Galería Miguel Marcos, enero-febrero de 1990, pp. 5-7.
- PAZ, MARGA: «Menchu Lamas», *5 Artistas Españoles*, Artists Space, Nueva York, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Ministerio de Cultura, 13 de abril-31 de mayo de 1985, pp. 68-81.
- PEREIRO, ROMÁN: «Viento de formas y colores», *Menchu Lamas*, Galería Abel Lepina, Vigo: Galería Abel Lepina, 1985, sin página.
- POWER, KEWIN: «Un sentido de la medida», 1981-1986, *Pintores y escultores españoles*, traducción de Margarita Borja, Sala de la Fundación La Caixa de Pensiones, Madrid: Fundación Caixa de Pensiones, 9 de abril-11 de mayo de 1986, p. 12.

- «Les anneés 80: en quete de leurs», *Art Espagnol des années 80 dans la Collection de la Fundación Caixa Pensions*, traducción de Jordi Barutel Manaut, Centre Régional d'Art Contemporain Midi-Pyrénées, Toulouse: Conseil Regional Midi-Pyrénées, Ministère de la Culture, Delegation aux Arts Plastiques, Toulouse, 1990, p. 14.
- QUESADA, EDUARDO Y JOSÉ MARÍA RUEDA: *Sketch de la nueva pintura*, Palacio de los Condes de Gabia, Granada: Ministerio de Cultura, Junta de Andalucía, Diputación Provincial de Granada, Ayuntamiento de Fuentevaqueros y Familia García-Lorca, 9 de diciembre de 1986- 6 de enero de 1987, sin página.
- REIXA, ANTÓN: «Días contra Fotocopias», carpeta con tres grabados de Menchu Lamas titulados *Fracaso Tropical*, Madrid: Ediciones Galería Estampa, 8 de agosto de 1987.
- RUBIO, JAVIER: «Cinco nombres de mujer», *Victoria Civera, Menchu Lamas, Francesca Llopis, Sindria Segura, Gemma Sin*, Galería Buades, Madrid: Galería Buades, octubre, 1982, sin página.
- SANTOS AMESTOY, DÁMASO: «La luna, el abanico y el pez», *26 pintores/13 críticos: panorama de la joven pintura española*, Obra Cultural de la Caja de Pensiones para la Vejez y el Ahorro de Cataluña y Baleares, Barcelona: Fundación Caixa de Pensions, 1982, pp. 63-65.
- XUNTA DE GALICIA: *A Toda Tela*, Centro Cultural Caixa de Aforros de Vigo, texto en gallego, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral Do Patrimonio Artístico e Monumental, 1985, sin página.

Prensa y revistas

- ALLUÉ, MANOLO: «Galicia: despacho de arte contemporáneo», *Crónica 3 de las Artes*, Madrid, enero de 1987, p. 6.
- ARANCIBIA, MERCEDES: «Menchu Lamas, una propuesta geométrica», *Panorama*, Madrid, 1 de febrero de 1988, p. 87.
- AVENDAÑO, ALBERTO: «A pintura gallega no Museo Español de Arte Contemporáneo», *El Faro de Vigo/Artes y Letras*, Vigo, 2 de julio de 1983, p. 151.
- BARTOLOMÉ, MARTÍN: «Menchu Lamas», *Vardar*, Madrid, no. 4, 1982, p. 25.
- BARRIUSO, JORGE: «Menchu Lamas. La pasión del plano», *El Mundo*, Madrid, 30 de enero de 1990, p. 34.
- BONET, JUAN MANUEL: «Las chicas son pintoras», *Diario 16/Suplemento Cultural*, Madrid, 24 de octubre de 1982, p. 30.
- «Notas sobre ARCO 84», *La Voz de Galicia/Cuadernos de Cultura*, La Coruña, 15 de marzo de 1984, p. 31.
- «La pintora gallega Menchu Lamas expone en Madrid su reciente obra simbólica», *Diario 16*, Madrid, 12 de enero de 1988, p. 31.
- «La luna nueva de Menchu Lamas», *Diario 16/Guía*, Madrid, 22 de enero de 1988, p. X.
- «De 1939 a nuestros días», *New Art international*, Nueva York, no. 1-2, mayo-junio de 1988, p. 78.
- «Menchu Lamas, diez años después de Atlántica», *ABC/Artes*, Madrid, 18 de enero de 1990, p. 121.
- BORRÁS, MARIA LUISA: «Menchu Lamas y Antón Patiño: la pintura del desenfado y el desacato en Galicia también», *La Vanguardia*, Barcelona, 26 de noviembre de 1985, p. 57.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: «Descubrir el Atlántico», *El País/Artes*, Madrid, 25 de abril de 1981, p. 3.
- «El Instinto y la sabiduría», *El País/Artes*, Madrid, 13 de marzo de 1982, p. 2.
- «La fuerza emblemática de la pintura», *El País/Artes*, Madrid, 28 de enero de 1984, p. 2.
- «Artistas españoles a la conquista de Nueva York», *El País*, Madrid, 26 de abril de 1985, p. 34.
- «Desde las profundidades», *El País*, Madrid, 29 de enero de 1988, p. 30.
- CAMERON, DAN: «Report from Spain», *Art in América*, Nueva York, traducción de Esther López Calvo, Nueva York, febrero de 1985, pp. 26, 30, 31, 33 y 35.
- CASTAÑO, ADOLFO: «Menchu Lamas», *ABC*, Madrid, 21 de enero de 1988, p. 118.
- CASTRO FERNÁNDEZ, X. ANTÓN: «Galicia en ARCO», *El Faro de Vigo*, Vigo, 24 de marzo de 1985, p. 91.

- «¿Existe unha arte galega en Europa?. Diacronía dunha difusión marxinal», *Grial*, Vigo, no. 101, enero de 1989, p. 27.
- «Los nuevos romanos y los gallegos de siempre», *Época*, Madrid, no. 234, 1-8 de septiembre de 1989, p. 77.
- CLOT, MANEL: «Los signos pétreos», *El País/En Cartel*, Madrid, 3 de julio de 1987, p. 14.
- COLLADO, GLORIA: «La mujer en el arte actual», *Guía del Ocio*, Madrid, 25-31 de octubre de 1982, no. 358, p. 48.
- COMBALÍA, VICTORIA: «Menchu Lamas, simetrías turbadoras», *El País/Artes*, Madrid, 24 de marzo de 1984, p. 2.
- COMESAÑA, PILAR: «A tristeza de Ezza», *El Faro de Vigo*, Vigo, 11 de marzo de 1982, p. 17.
- «Menchu Lamas», *Faro de Vigo/Artes y Letras*, Vigo, 3 de febrero de 1984, pp. 33 y 37.
- «Menchu Lamas, huida hacia el interior», *Faro de Vigo*, Vigo, 19 de septiembre de 1986, p. 27.
- CORREDOIRA, PILAR: «Dos artistas gallegos en la exposición “Panorama de la Joven Pintura Española”», *La Voz de Galicia*, La Coruña, 6 de julio de 1982, p. 43.
- «Les formes longitudinals de Menchu Lamas», *Avui/Art*, Barcelona, 29 de marzo de 1984, p. II.
- COSTA, JOSE MANUEL: «IX Bienal de Arte de Pontevedra: atención al pasado y puertas abiertas al color del futuro», *ABC*, Madrid, 3 de agosto de 1987, p. 31.
- «Menchu Lamas: ahora juego con el vacío y con las formas aún más esenciales», *ABC*, Madrid, 19 de enero de 1988, p. 36.
- DANVILA, JOSE RAMÓN: «Lo simbólico como virtud», *El Punto de las Artes*, Madrid, 22-28 de enero de 1988, no. 58, Madrid, p. 6.
- FERNÁNDEZ, LUIS ALONSO: «Nuevos valores. Incontinente caudal», *Reseña*, Madrid, no. 177, septiembre-octubre de 1987, p. 40.
- «Ambigüedad multicefálica», *Reseña*, Madrid, no. especial 25 años, mayo de 1988, p. 82.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Nueve pintores gallegos», *El Faro de Vigo/Artes y Letras*, Vigo, 22 de julio de 1984, pp. 224 y 225.
- «A modo de balance», *El Faro de Vigo/Artes y Letras*, Vigo, 24 de marzo de 1985, p. 89.
- «Menchu Lamas, luz de luna», *Lápiz*, Madrid, no. 46, diciembre de 1987, p. 38.
- FERNÁNDEZ MOLINA, ANTONIO: «Menchu Lamas», *Lápiz*, Madrid, no. 22, enero de 1985, pp. 9 y 10.
- «Fuerza y sutilidad contundentes», *El Día de Zaragoza*, Zaragoza, 10 de enero de 1985, p. 29.
- FERNÁNDEZ REGAL, ÁNGELES: «Periferias», *Reseña*, Madrid, no. 164, mayo de 1986, p. 46.
- FRANCO, CAMILO: «Menchu Lamas. Imperfección emocional», *La Voz de Galicia/Cuadernos de Cultura*, La Coruña, 18 de septiembre de 1986, p. 34.
- G., I. L.: «La Bienal de Pontevedra, un año más intentando no repetirse», *El Faro de Vigo/Dominical*, Vigo, 9 de agosto de 1987, p. VII.
- GARCÍA, ÁNGELES: «Europalia 85. La cultura española invade Bélgica», *El País*, Madrid, 30 de septiembre de 1985, p. 35.
- GIL DE VIEDMA, LETICIA: «Arte de Minipimer. Menchu Lamas», *Elle*, Madrid, noviembre de 1989, p. 32.
- GIMENO, MAITE: «Numeroso público en la apertura de la “Bienal de Artistas Galegas”», *Atlántico*, La Coruña, 30 de marzo de 1990, p. 53.
- «Treinta años de plástica en la “II Bienal de Artistas Galegas”», *Atlántico*, Vigo, 29 de marzo de 1990, p. 45.
- «La Bienal de Artistas Galegas, en marcha», *Atlántico*, Vigo, 15 de marzo de 1990, p. 45.
- GONZÁLEZ ALEGRE, ALBERTO: «IX Bienal Nacional de Arte de Pontevedra 1987», *CYAN*, Madrid, no. 5-6, agosto-octubre de 1987, p. 9.
- HUICI, FERNANDO: «Mujeres en su momento», *El País-Artes*, Madrid, 30 de octubre de 1982, p. 2.

- «Imágenes de los ochenta desde Galicia», *El País-Artes*, Madrid, 25 de julio de 1984, p. 23.
- «Abanicos pintados y otras invenciones», *El País-Artes*, Madrid, 11 de mayo de 1985, p. 2.
- «Lunas, peces y torres», *El País-Artes*, Madrid, 22 de enero de 1988, p. 15.
- «Sombras en el muro», *El País-Artes*, Madrid, 20 de enero de 1990, p. 7.
- LOGROÑO, MIGUEL: «Invitación al vuelo», *Diario 16/Suplemento Cultural*, Madrid, 14 de marzo de 1982, p. X.
- «Invitación al vuelo», *Diario 16/Especial II Salón de los 16*, Madrid, primavera-verano, 1982, pp. XIV-XV.
- MAURI, ANNA: «España: la pintura y la generación de los 80», *Arena Internacional del Arte*, Madrid, febrero de 1989, no.1, p. 76.
- OLIVARES, ROSA Y PILAR RUBIO: «Jovencísimos», *Lápiz*, Madrid, enero de 1983, no. 2, p. 35.
- PANEQUE, GUILLERMO: «Los matrimonios pictóricos: Vicki Civera-Juan Uslé y Menchu Lamas- Antón Patiño», *Figura*, Sevilla, no. 2, verano de 1984, Sevilla, pp. 58 y 59.
- PENA, CARMEN: «La pintura inquietante de Menchu Lamas», *El Independiente*, Madrid, 23 de enero de 1988, pp. 29 y 32.
- PÉREZ DE AZOR, J.: «Menchu Lamas: lo simbólico como virtud», *El Punto de las Artes*, Madrid, 22-28 de enero de 1988, p. 6.
- PÉREZ GUERRA, JOSÉ.: «Muestra de arte joven en la estación de Delicias», *Cinco Días*, Madrid, 25 de mayo de 1984, p. 22.
- PINO, CONCHA: «La exposición "Imaxes dos 80" reúne en Santiago a artistas de Europa y América», *La Voz de Galicia*, La Coruña, 11 de julio de 1984, p. 20.
- PUNTE, ANTONIO: «La depurada inversión de Menchu Lamas», *Faro de Vigo*, Vigo, 10 de febrero de 1988, p. 48.
- «Los gallegos se depuran en Arco 89», *El Faro de Vigo*, Vigo, 12 de febrero de 1989, p. 28.
- QUIÑONERO, JUAN PEDRO: «Los artistas españoles lanzan sus redes al mundo de las galerías de arte parisinas», *ABC*, Madrid, 30 de octubre de 1988, p. 55.
- RÁBANOS FACI, CARMEN: «La vanguardia lúdica: Menchu Lamas, Enrique Larroy y otros», *Andalán*, Zaragoza, febrero de 1985, no. 420, p. 45.
- REBOIRAS: «Menchu Lamas: quiero el silencio en el ruido», *El Independiente*, Madrid, 18 de enero de 1990, p. 38.
- RIOJA, ANA: «Menchu Lamas expone en la Galería Miguel Marcos», *El Día de Zaragoza*, Zaragoza, 12 de enero de 1988, p. 27.
- ROCAMORA, CARMEN: «Menchu Lamas, a través del muro», *El Punto de las Artes*, Madrid, no. 139, 19-25 de enero 1990, p. 7.
- RUBIO, JAVIER: «Punto: artistas jóvenes», *ABC/Artes*, Madrid, 20 de mayo 1984, p. 109.
- «Periferias», *ABC/Artes*, Madrid, 17 de abril de 1986, p. 110.
- «Visión celta», *ABC/Artes*, Madrid, 17 de abril de 1986, p. 110.
- SOBRINO MANZANARES, MARIA LUISA: «Las últimas tendencias de las artes plásticas en Galicia: Atlántica 80, una exposición importante», *Goya*, Madrid, no. 160, enero-febrero de 1981, pp. 248 y 249.
- «Introducción a arte galega», *Faro de Vigo/Artes y Letras*, Vigo, 22 de julio de 1984, p. 222.
- SOLER, JAIME: «Abierto el II Salón de los 16», *Diario 16*, Madrid, 9 de junio de 1982, p. 35.
- SPIEGEL, OLGA: «Menchu Lamas, en busca de la síntesis», *La Vanguardia*, Barcelona, 10 de junio de 1987, p. 33.
- VENCE, ANXEL: «Las señas de identidad expresionista gallega. La muestra Atlántica en Santiago», *El País-Artes*, Madrid, 5 de febrero de 1983, p. 4.
- VICENT GALDÓN, FRANCISCO: «"Seis Bienales": joven pintura contemporánea», *Guadalajara 2000*, Guadalajara, 26 de febrero de 1988, p. 17.

PILAR LARA

Catálogos

AYUNTAMIENTO DE CUENCA: *III Bial de Pintura del Ayuntamiento de Cuenca*, Cuenca: Excelentísimo Ayuntamiento de Cuenca, 1985, pp. 38 y 39.

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE: *VI Convocatoria de Artes Plásticas*, Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1985, p. 63.

FUNDACIÓ JAUME GUASCH: *I Bial de Pintura Jaume Guasch*, Barcelona: Fundació Jaume Guasch, 1987, p.81.

DIPUTACIÓN DE A CORUÑA: *Gráfica 85-89*, A Coruña: Diputación de A Coruña, 1989, sin página.

CENTRO CULTURAL WASHINGTON IRVING: *Homenaje de 20 Artistas Españoles a Nueva York*, Madrid: Centro Cultural Washington Irving, 1990, p. 17.

DIPUTACIÓN DE A CORUÑA: *II Bial "Balconadas" de Betanzos*, A Coruña: Diputación de A Coruña, 1990, sin página.

Monografías

VÁZQUEZ, ESTHER: *Pilar Lara: aproximación a la trayectoria artística de su obra*, Madrid, 1989, sin página. Sin publicar.

Prensa y revistas

ABC, «Exposición de Pilar Lara en Orfila», Madrid, 10 de diciembre de 1982, p. 41.

«Oviedo: cuarenta y dos obras de pintura asturiana de hoy», Madrid, 4 de noviembre de 1982, p. 39.

ÁLVAREZ ENJUTO, JOSÉ M.: «Pilar Lara. Sustancia, vigor, pasión», *Arteguía*, Madrid, noviembre de 1987, no. 35, pp. 48 y 51.

ANTOLÍN, MARIO: «Galería Orfila: Pilar Lara», *Ya*, Madrid, 24 de diciembre de 1982, p. 33.

BARÓN, JAVIER: «IX Certamen de Pintura de Luarca», *La Nueva España*, Oviedo, 17 de enero de 1985, p. 5.

BERMEJO, JOSÉ MARÍA: «Pilar Lara», *Ya*, Madrid, 11 de abril de 1987, p. 31.

JIMÉNEZ, PABLO: «Trinidad Irisarri, Pilar Lara, Marisa del Moral y Jesús Ramos. Entre la juventud y la madurez», *El Punto de las Artes*, Madrid, 27 de noviembre-3 de diciembre de 1987, p. 8.

RUBIO, JAVIER: «Arco 85: crónica de una feria de arte», *ABC*, Madrid, 27 de febrero de 1985, p. 104.

Virginia Lasheras

Catálogos

AYUNTAMIENTO DE ALCOBENDAS: *4º Certamen de Artes Plásticas de Alcobendas*, Casa Municipal de Cultura, Alcobendas: Delegación Socio Cultural, Ayuntamiento de Alcobendas, 1984, pp. 39 y 40.

BRIHUEGA, JAIME: «Navegando los signos», *Virginia Lasheras*, Centro Cultural Conde Duque de Madrid, Jérez: Caja de San Fernando de Jérez, abril-mayo de 2001, pp. 43-49.

COLLADO, GLORIA: *Virginia Lasheras*, Sala Torre Nueva de Zaragoza, Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1981, sin página.

DANVILA, JOSE RAMÓN: «El sueño de las imágenes», *Virginia Lasheras*, Salas del Palacio de Sástago, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 16 de junio-5 de julio de 1987, sin página.

- «Recuento personal: Virginia», *Última Hornada: La Joven Pintura Andaluza*, Centro Cultural de la Villa, Madrid Ayuntamiento de Madrid, 1986, sin página.
- «El misterio y la metáfora», *Joven Pintura Española. El sueño de Andalucía*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Exteriores, 2 vol.; vol.1, 1988, pp. 38, 39-41, 56 y 57.
- «La expresión proporcionada por un carácter», *Andalucía. Arte de una década*, Sevilla: Junta de Andalucía, 1988, pp. 14, 115-117.
- GÁLLEGO, JULIAN: «Espacios en el espacio», *Estructuras, Espacios, Poéticas*, Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II, Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, febrero-marzo de 1988, sin página.
- GARRIDO, ARMENDÁRIZ: «Poética de las Estructuras en el Espacio», *Estructuras, Espacios, Poéticas*, Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II, Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, febrero-marzo de 1988, sin página.
- GAY MOLINS, JORGE: «Virginia, el mueble oscuro y las columnas de Hércules», *Virginia Lasheras*, Salas del Palacio de Sástago, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 16 de junio-5 de julio de 1987, sin página.
- IGLESIAS, JOSÉ.MARÍA: *Línea, Espacio y Expresión en la Pintura Española Actual*, Palacio del Consejo Deliberante de Buenos Aires, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, agosto-septiembre de 1980, sin página.
- INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA: *Línea, Espacio, y Expresión en la Pintura Española Actual*, Galería de Arte Moderno de Santo Domingo (República Dominicana), Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, octubre-noviembre de 1982, pp. 60 y 61.
- LOGROÑO, MIGUEL: «Una línea, una conducta», *Virginia Lasheras*, Salas del Palacio de Sástago, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 16 de junio-5 de julio de 1987, sin página.
- «Virginia y la melancolía», *Victoria Lasheras*, Centro Cultural Conde Duque, Jerez: Caja San Fernando de Jerez, abril-mayo de 2001 pp. 175-181.
- MARÍN-MEDINA, JOSÉ: «Arquitecturas y Laberintos», *Virginia Lasheras*, Salas del Palacio de Sástago, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 16 de junio-5 de julio de 1987, sin página.
- MARTÍNEZ-NOVILLO, ÁLVARO: «La arquitectura me tienta», *Virginia Lasheras*, Centro Cultural Conde Duque de Madrid, Jerez: Caja San Fernando de Jerez, abril-mayo de 2001, pp. 95 y 96.
- NAVARRO, MARIANO: «Lagos de oro líquido, cúpulas de cristal y ángeles dentro de máquinas», *Virginia Lasheras*, Centro Cultural Conde Duque, Jerez: Caja San Fernando de Jerez, abril-mayo de 2001, pp. 11-39.

Prensa y revistas

- ABC, «Primer Festival de la Pintura en Sevilla», Sevilla, 15 de junio de 1982, p. 76.
- «El arte más joven de España se va de gira por toda Europa», Madrid, 10 de enero de 1989, p. 45.
- «Lo más representativo de la joven pintura española será dado a conocer en Europa», Sevilla, 17 de enero de 1989, p. 45.
- C.: «VI Salón de los 16», *ABC/Artes*, Madrid, 17 de julio de 1986, p. 99.
- COLLADO, GLORIA: «Libre contraste», *Guía del Ocio*, Madrid, 17-23 de febrero de 1986, no.531, p. 45.
- «Al borde del Mediterráneo», *Guía del Ocio*, Madrid, 11-17 de julio de 1988, no. 656, p. 50.
- C., S.: «Una treintena de pintores sevillanos rinden homenaje a Paco Molina en la Sala Villasís», *ABC/Artes*, Sevilla, 19 de mayo de 1990, p. 63.
- El Punto de las Artes*, «Arte joven español en los circuitos europeos», Madrid, 13-19 de enero de 1989, p. 27.
- «Joven Pintura Española por Europa», Madrid, 3-9 de febrero de 1989, p. 18.
- Formas Plásticas*, «Virginia Lasheras», Madrid, no. 8, febrero de 1986, p. 16.
- «Virginia Lasheras», Madrid, no. 20, junio de 1987, portada.

- GÁLLEGO, JULIÁN: «Estructuras, Espacios, Poéticas», *ABC/Artes*, Madrid, 25 de febrero de 1988, p. 121.
- GARCÍA- OSUNA, CARLOS: «Seiquer. Vigésimo aniversario», *Ya*, Madrid, 7 de enero de 1987, p. 30.
- LOGROÑO, MIGUEL: «Su más sensible volumen», *Diario 16*. Especial VI Salón de los 16, Madrid, 16 junio-9 de julio de 1986, pp. X-XI.
- LORENTE, MANUEL: «Virginia Lasheras», *ABC/Artes*, Sevilla, 11 de abril de 1986, p. 73.
 «Pintores para el 92», *ABC/Artes*, Sevilla, 2 de junio de 1988, p. 89.
 «La postal del verano», *ABC/Artes*, Sevilla, 6 de julio de 1989, p. 93.
 «I Bienal Iberoamericana de Arte Seriado (I)», *ABC*, Sevilla, 4 de abril de 1986, p. 61.
 «Andalucía. Arte de una década», *ABC/Artes*, Sevilla, 12 de enero de 1989, p. 75.
- MARÍN-MEDINA, JOSÉ: «Arquitecturas y Laberintos de Virginia Lasheras», *Ya/Cultural*, Madrid, 14 de enero de 1987, p. 33.
- MURRÍA, ALICIA: «Virginia Lasheras: Espacios rituales», *Diario 16 de Aragón*, Zaragoza, 4 de marzo de 1990, p. 72.
- PEREDES, TOMÁS: «XX aniversario de la Galería Seiquer», *El Punto de las Artes*, Madrid, 9-15 de enero de 1987, p. 8.
 «II. La mujer y el arte», *El Punto de las Artes*, Madrid, 29 de enero-4 de febrero de 1988, p. 14.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, MANUEL: «Virginia Lasheras», *Formas Plásticas*, Madrid, no. 20, junio de 1987, p. 14.
- RUBIO, JAVIER: «Última hornada», *ABC/Artes*, Madrid, 13 de febrero de 1986, p. 105.
 «Drake, Guinovart y Lasheras», *ABC/Artes*, Madrid, 20 de febrero de 1986, p. 115.

FRAN LÓPEZ BRU

Catálogos

- AYUNTAMIENTO DE ELCHE: *Pintat a Elx Hui*, Bibliotheque Municipale de Toulousse, Elche: Ayuntamiento de Elche y Caja de Ahorros del Mediterráneo, marzo de 1989, sin página.
- CAIXA DE BARCELONA: *V Bienal de Barcelona. Joven Pintura Contemporánea*, Barcelona: 20 de septiembre-3 de octubre de 1984, sin página.
- DIPUTACIÓN DE GRANADA: *Espacio Público. 2ª Muestra de Arte Actual*, Granada: Excelentísima Diputación de Granada, 1984-85, pp. 41, 62.
- DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE: *VII Convocatoria de Artes Plásticas. Diputación Provincial de Alicante*, Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 4-31 de julio de 1986, sin página.
- GARCÍA-OSUNA, CARLOS: «Fran López Bru», *Fran López Bru. Pinturas*, Galería Víctor Martín, Madrid: Galería Víctor Martín, enero de 1988, sin página.
- LÓPEZ-BRU, FRAN: «Fran López-Bru», Galería Víctor Martín, Madrid: Galería Víctor Martín, febrero de 1990, sin página.
- MARTÍNEZ BLASCO, T.: «Fran López Bru», *Fran López Bru*, Sala de la Diputación, Granada: Excelentísima Diputación de Granada, Área de Cultura, octubre-noviembre de 1985, sin página.
- MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA GONZÁLEZ MARTI: *Pintar a Elx Hui*, Museo Nacional de Cerámica González Marti, Valencia: Museo Nacional de Cerámica González Marti, 1987, sin página.

Prensa y revistas

- BONET, JUAN MANUEL: «Fran López Bru», *Diario 16-Guía*, Madrid, 22 de enero de 1988, p. VII.
 «El pintor en su entorno», *Blanco y Negro*, Madrid, 14 de enero de 1990, p. 55.

- «Fran López Bru: abstracción lírica», *ABC*, Madrid, 15 de febrero de 1990, p. 124.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: «Al que madruga...», *El País-Artes*, Madrid, 13 de julio de 1985, p. 2.
- COLLADO, GLORIA: «Nuevas expectativas en la pintura», *Guía del Ocio*, Madrid, julio de 1985, no. 501, p. 36.
- «El mañana es hoy», *Lápiz*, Madrid, no. 39, febrero de 1987, p. 54.
- «Pintores en un nuevo espacio», *Guía del Ocio*, Madrid, 26 octubre-1 noviembre de 1987, no. 619, p. 42.
- COSTA, JOSÉ MANUEL: «Fran López Bru», *ABC*, Madrid, 21 de enero de 1988, p. 119.
- El País-Artes*, «Fran López Bru», Madrid, 3 de marzo de 1990, p. 12.
- Época, «Fran López Bru», Madrid, 1 de febrero de 1988, p. 81.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Con nombre de mujer», *Marie Claire*, Madrid, marzo de 1990, p. 142.
- «Colectivas de prestigio», *Diario 16/Guía*, Madrid, 16-22 de febrero de 1990, p. 57.
- «Silencio tenso», *Diario 16/Guía*, Madrid, 2 de marzo de 1990, p. V.
- GARCÍA- OSUNA, CARLOS: «Novísimas de la pintura», *Ya/Dominical*, Madrid, 14 de febrero de 1988, pp. 10-17.
- JIMÉNEZ, PABLO: «La madurez de Fran López Bru», *El Punto de las Artes*, Madrid, 22-28 de enero de 1988, p. 8.
- MIRANDA, JULIAN H.: «Fran López Bru o la poética del color», *El Independiente*, Madrid, 26 de febrero de 1990, p. 33.
- PEREDES, TOMÁS: «Fran López Bru, de la melancolía al exceso», *El Punto de las Artes*, Madrid, 23 de febrero-1 de marzo de 1990, p. 7.
- SOUBRIER, J. G.: «El arte de los jóvenes veranea en Madrid», *Tiempo*, Madrid, 1 de julio de 1985, p. 137.
- TONO MARTÍNEZ, JOSÉ: *Encounters*, Washintong D. C., (Estados Unidos), otoño de 1990, pp. 39 y 41.

ISABEL LÓPEZ MORA

Catálogos

- AYUNTAMIENTO DE CUENCA: *III Bienal de Pintura Excelentísimo Ayuntamiento de Cuenca*, Cuenca: Ayuntamiento de Cuenca, 1985, pp. 42 y 43.
- ESTEBAN SÁNCHEZ, MARÍA LUISA: «El espacio como contradicción», *Isabel López- Mora*, Sala Ciudadela, Pamplona: Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1989, sin página.
- JIMÉNEZ, PABLO: «El espacio del color», *Isabel López Mora. Obra Reciente*, Galería Víctor Martín, (texto en castellano e inglés), Madrid: Galería Víctor Martín, octubre de 1988, sin página.
- MARSHALL VON BIEBERSTEIN, MICHAEL: «Vida, igual a color», *Isabel López Mora*, Palacio de Congresos y Exposiciones, Sala Miró, (texto en castellano y alemán), Madrid: Bancotrans. Grupo Deutsche Bank, 1990, sin página.
- PRENSA ESPAÑOLA: *VIII Premio Blanco y Negro, Concurso Nacional Pintura para Artistas Jóvenes*, Sala Caja Ahorros y Monte Piedad, Madrid: Prensa Española, 1984, p. 30.

Prensa y revistas

- ABC*, «Grupo Thalo», Madrid, 15 de enero de 1984, p. 96.
- «Se ha inaugurado en Madrid, en la Sala Miró...», Madrid, 11 de septiembre de 1990, p. 122.
- CARRÉ, SUSANA: «Isabel López Mora: “Hay que volver al lenguaje del color”», *ABC*, Madrid, 4 de septiembre de 1990, p. 52.

- CASTAÑO, ADOLFO: «Isabel López Mora», *ABC*, Madrid, 20 de octubre de 1988, p. 20.
- CRUZ, MARTÍN: «Isabel López Mora», *Diario de Navarra*, Pamplona, 13 de septiembre de 1989, p. 38.
- El Punto de las Artes*, «Tres pintores en la Caja de Ahorros Municipal», Madrid, 15-21 de septiembre de 1989, p. 14.
- JIMÉNEZ, PABLO: «Ocho jóvenes pintoras en el mundo del arte», *Época*, Madrid, octubre de 1986, no. 84, p. 77.
- Lanza de Ciudad Real*, «Exposición de Isabel López Mora», Ciudad Real, 30 de noviembre de 1985, p. 6.
- MONTEJANO, ISABEL: «Miles de personas asisten a una exposición de pinturas», *ABC*, Madrid, 21 de noviembre de 1985, p. 40.
- PARADES, TOMÁS: «Inteligencia y emoción en la obra de Isabel López Mora», *El Punto de las Artes*, Madrid, 8-14 de abril de 1988, pp. 9 y 10.

SOFÍA MADRIGAL

Libros

- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: «Medio siglo de arte de vanguardia. 1939/1985», *Medio Siglo de Arte de Vanguardia. 1939/1985*, Madrid: Fundación Santillana y Ministerio de Cultura, 1985, 2 v., v. 2, pp. 1141, 1341.

Catálogos

- AYUNTAMIENTO DE ALCOBENDAS: *V Salón Nacional de Artes Plásticas de Alcobendas*, Casa de Cultura, Alcobendas: Área Socio-Cultural, Ayuntamiento de Alcobendas, Patronato Socio-Cultural, 1985, pp. 11 y 12.
- BARTOLOMÉ, MARTÍN: *Individualidades*, Centro Cultural de la Villa, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, febrero de 1982, sin página.
- COLLADO, GLORIA: «... Como lugar de la representación», *Joven Pintura Española. Madrid Pintado*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1989, pp. 50 y 52.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Sofía Madrigal», *Punto. Artistas Jóvenes en Madrid*, Lonja de la Casa del Reloj, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 12-19 de mayo de 1985, pp. 38-41.
- IGLESIAS, JOSÉ MARÍA: *Línea, Espacio y Expresión en la Pintura Española Actual*, Palacio del Consejo Deliberante de Buenos Aires, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, agosto-septiembre de 1980, sin página.
- INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA: *Línea, Espacio, y Expresión en la Pintura Española Actual*, Galería de Arte Moderno de Santo Domingo (República Dominicana), Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, octubre-noviembre de 1982, pp. 64 y 65.
- MINISTERIO DE CULTURA: *15 Artistas de Bellas Artes*, Palacio de Velázquez, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, enero/febrero de 1980, pp. 16 y 23.
- VALLINA, SONSOLES: «Pintar en Castilla-León», *4ª Bienal de Arte Ciudad de Oviedo*, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo, pp. 61, 69.

Prensa y revistas

- ABC*, «En el palacio de Velázquez se abrió...», Madrid, 3 de febrero de 1980, p. 101.
- «Las exposiciones que se anuncian...», Madrid, 21 de abril de 1981, p. 113.
- «Noticias breves: en Aele tres mujeres...», Madrid, 27 de diciembre de 1983, p. 101.
- «El arte más joven de España se va de gira por toda Europa», Madrid, 10 de enero de 1989, p. 45.

- «Lo más representativo de la joven pintura española será dado a conocer en Europa», Sevilla, 17 de enero de 1989, p. 45.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: «Diapasón femenino», *El País/Artes*, Madrid, 2 de mayo de 1981, p. 2.
- CASTAÑO, ADOLFO: «Sobre diversos espacios», *ABC*, Madrid, 15 de junio de 1986, p. 24.
- COLLADO, GLORIA: «Cinco artistas jóvenes», *La Luna de Madrid*, Madrid, enero de 1984, no. 3, p. 24.
 «Tras un mismo punto de partida», *Guía del Ocio*, Madrid, 2-8 de enero de 1984, no. 420, p. 77.
 «Desde el interior del estudio», *Guía del Ocio*, Madrid, 30 de junio de 1986, p. 42.
- El Punto de las Artes*, «Arte joven español en los circuitos europeos», Madrid, 13-19 de enero de 1989, p. 27.
 «Sofía Madrigal, una experiencias en Basilea», Madrid, 26 de octubre-1 de noviembre de 1990, p. 6.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «El autorretrato de Sofía Madrigal», *Buades*, Madrid, enero de 1985, p. 17.
- GARCÍA-OSUNA, CARLOS: «Sofía Madrigal», *Ya*, Madrid, 9 de julio de 1986, p. 33.
- GUISASOLA, FÉLIX: «Individualidades», *Vardar*, Madrid, no. 3, marzo de 1982, p. 19.
- GUASCH, ANA M.: «Juego a cuatro bandas, el expresionismo de Diez, Madrigal, Sause y Gadea», *Liberación*, Madrid, 29 de noviembre de 1984, p. 24.
- N. I. B.: «Sofía Madrigal en Galería Aele», *Formas Plásticas*, Madrid, noviembre de 1990, no. 38, p. 55.
- RUBIO, JAVIER: «"Punto": artistas jóvenes», *ABC/Artes*, Madrid, 16 de mayo de 1985, p. 117.
 «Madrigal, Serrano y Alberquilla», *ABC*, Madrid, 10 de julio de 1986, p. 95.
 «Trece jóvenes pintores», *ABC*, Madrid, 18 de septiembre de 1986, p. 103.
- TURRIANO, J.: «Pinturas de Sofía Madrigal y Enrique Vega», *El Adelantado de Segovia*, Segovia, 18 de septiembre de 1987, p. 5.

ANA MAZOY

Libros

- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: «Medio siglo de arte de vanguardia. 1939/1985», *España, Medio Siglo de Arte de Vanguardia, 1939-1985*, Madrid: Fundación Santillana, Ministerio de Cultura y la Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1985, 2 v., v. 2, pp. 1276, 1319 y 1333.

Catálogos

- AYUNTAMIENTO DE MADRID: *Punto. Artistas Jóvenes en Madrid*, Estación de Delicias de Madrid, Museo Nacional Ferroviario, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1984, pp. 32 y 33.
Juvenalia 84, Recinto Ferial de la Casa de Campo de Madrid, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1984, pp. 32 y 33.
Punto' 89, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 19 de diciembre de 1989, sin página.
- AYUNTAMIENTO DE PONTEVEDRA: *IX Bienal de Arte de Pontevedra*, Museo Provincial de Pontevedra, Pontevedra: Ayuntamiento de Pontevedra, 1987, pp. 44,45 y 385.
- BONET, JUAN MANUEL: «Coa negra provincia de Flaubert», *Nova Xeneración. Artistas Lucenses*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Educación y Cultura, 1983, sin página.
- CASTRO, ANTÓN X.: *Expresión Atlántica. Arte galega dos 80*, traducción al gallego de Anxo Anqueira, (textos en castellano y gallego), Santiago de Compostela: Follas Novas, 1985, pp. 25, 30, 48, 83, 89, 107 y 108.
 «Identidad Atlántica. Imagen de la pintura gallega de los ochenta», *IV Bienal de Arte Ciudad de Oviedo*, Museo de Bellas Artes, Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo, 1984, pp. 98, 108.

- CONSELLERÍA DE CULTURA: *Revisión dunha Década. 1978/1988. Arte Galega*, La Coruña: Convenio Cultura Santiago, Vigo, Concello de Santiago, Concello de Vigo, Consellería de Cultura, 1990, pp. 94 y 95.
- DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE LUGO: *Nova Xeneración/Artistas Lucenses*, Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 1983, pp. 12 y 13.
Nova Xeneración/Artistas Lucenses, Sala de Exposiciones del Quiosco Alfonso en La Coruña, Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 1985, pp. 12, 13 y 49.
- DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE MÁLAGA: *Galicia en el Ruedo*, Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1985, pp. 8-17.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: *Artistas Gallegos en Arco 84*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Educación y Cultura, 1984, p. 34.
 «Hacia una Nueva Figuración Gallega», *Nueva Figuración Gallega*, Museo Provincial de Pontevedra, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, Dirección General de Relaciones Culturales de España, 1985-1986, pp. 7, 17, 28 y 29.
- INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA: *II Bienal de Artistas Gallegos*, Museo provincial de Pontevedra, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985, pp. 7, 17, 28 y 29.
Un Siglo de Pintura Gallega. 1880/1980, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1984-1985, pp. 32, 49, 107, 133-139.
Dazasete Pinros de Lugo, Sala Ochaval, Buenos Aires, Argentina, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986, pp. 5, 6, 26 y 27.
- UNIÓN FENOSA: *I Mostra Unión Fenosa*, Estación Marítima de la Coruña, La Coruña: Unión Fenosa, 1989, pp. 244, 245 y 385.
- XUNTA DE GALICIA: *Imaxen dos Oitenta. Desde Galicia*, Museo do Pobo Galego de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1984, pp. 100, 101 y 127.
Nova Xeneración, Sala de Exposiciones Quiosco Alfonso de La Coruña, La Coruña: Xunta de Galicia, 1985, p. 79 y 80.
A Toda Tela, Centro Cultural Caixa de Aforros de Vigo en Santiago de Compostela, (texto en gallego), Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral Do Patrimonio Artístico e Monumental, 1985, sin página.
- XUNTA XERAL DE CULTURA E PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO: *1990: Becas y Adquisiciones*, Museo do Pobo, Santiago de Compostela: Xunta Xeral de Cultura e Patrimonio Histórico-Artístico, 1986, pp. 52, 53 y 94.
Revisión de una Década. 1978/1988. Arte Galega, Casa de las Artes y de la Historia de Vigo, La Coruña: Xunta Xeral de Cultura e Patrimonio Histórico Artístico, 1990, pp. 26, 62, 98 y 99.

Prensa y revistas

- ARMADA, ALFONSO: «Los leones del congreso», *Faro de Vigo*, Vigo, 14 de diciembre de 1985, p. IV.
- CAMERON, DAN: «Report from Spain», *Art in América*, New York, traducción de Esther López Calvo, febrero de 1985, p. 31.
- DOCAMPO, LUIS A. G.: «Las imágenes de los 80 en Compostela», *Faro de Vigo*, Vigo, 22 de julio de 1984, p. 38.
El Ideal Gallego, «Ana Mazoy expone en Madrid», La Coruña, 18 de noviembre de 1983, p. 40.
El Progreso, «Ana Mazoy, en Madrid», Lugo, 16 de noviembre de 1983, p. 6.
Faro de Vigo, «En Madrid: pintura expresionista de la gallega Ana Mazoy», Vigo, 27 de noviembre de 1983, p. 6.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Galería Amadís. Ana Mazoy», *Vardar*, Madrid, no. 19, 1983, pp. 44 y 45.
 «Nueve Pintores Gallegos», *Faro de Vigo/Artes y Letras*, Vigo, 22 julio de 1984, pp. 224 y 225.
 «Dos conceptos pictóricos distintos: del colorido expresionista de Ana Mazoy al informalismo de Javier Rojo», *La Voz de Galicia/Cuadernos de Cultura*, La Coruña, 10 de julio de 1986, p. 34.

- Gente, «Artistas gallegos en el exilio madrileño», no.10, Madrid, diciembre de 1988, pp. 63 y 66.
- GIMENO, MAITE: «Numeroso público en la apertura de la “Bienal de Artistas Galegas”», *Atlántico*, Vigo, 30 marzo de 1990, p. 53.
- «Treinta años de plástica en la “II Bienal de Artistas Galegas”», *Atlántico*, Vigo, 29 de marzo de 1990, p. 45.
- «La Bienal de Artistas Galegas, en marcha», *Atlántico*, Vigo, 15 de marzo de 1990, p. 45.
- GONZÁLEZ ALEGRE, ALBERTO: «IX Bienal de Arte. Pontevedra 1987», *CYAN*, Madrid, no. 5-6, agosto-octubre de 1987, p. 9.
- HUICI, FERNANDO: «Imágenes de los ochenta desde Galicia», *El País/Artes*, Madrid, 25 de julio de 1984, p. 23.
- «Del cielo y otros animales», *El País/Artes*, Madrid, 31 marzo de 1984, p. 2.
- La Voz de Galicia*, «A finales de mes se inaugura la segunda Bienal de Artistas galegas», La Coruña, 16 de marzo de 1990, p. 28.
- «La II Bienal de Artistas Galegas fue inaugurada ayer en el antiguo edificio del Banco de España», La Coruña, 30 marzo de 1990, p. 28.
- MON, FERNANDO: «Mazoy y Rojo. Simbolismo del Arte», *El Ideal Gallego*, La Coruña, 14 junio de 1984, p. 23.
- PÉREZ GUERRA, JOSÉ: «Muestra de arte joven en la estación de Delicias», *Cinco Días*, Madrid, 25 de mayo de 1984, p. 22.
- «Los nuevos creadores. Perros solitarios en este perro mundo», *Cinco Días*, Madrid, 3 de agosto de 1984, p. 18.
- «Nuevos creadores en el Ateneo de Madrid», *Cinco Días*, Madrid, 3 de noviembre de 1984, p. 22.
- «El Ateneo y los nuevos creadores», *Cinco Días*, Madrid, 6 de diciembre de 1984, p. 26.
- PINO, CONCHA: «La exposición “Imaxes dos 80” reúne en Santiago a artistas de Europa y América», *La Voz de Galicia*, La Coruña, 11 de julio de 1984, p. 20.
- RUBIO, JAVIER: «Ana Mazoy», *ABC*, Madrid, 13 noviembre de 1983, p. 100.
- «Punto: artistas jóvenes», *ABC/Artes*, Madrid, 20 de mayo 1984, p. 109.
- «Mazariegos, Mazoy, Sánchez», *ABC/Artes*, Madrid, 2 de noviembre de 1984, p. 95.
- SANTOS, IGNACIO: «El espíritu de los 80 a través de los jóvenes artistas lucenses», *La Voz de Galicia*, La Coruña, 18 de febrero de 1984, p. 22.

LITA MORA

Libros

- AUBERTIN, ULRICKE ET AL.: «La eclosión del arte joven», *El Arte del Siglo XX (1950-1990)*, Barcelona: Salvat, 2 v., v. 2, 1990, p. 505.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: *Medio Siglo de Arte de vanguardia. 1935-1985*, Madrid: Ministerio de Cultura y Fundación Santillana, 1985, 2 v. v. 2, p. 1350.
- FERNÁNDEZ REGAL, ÁNGELES Y LUIS ALONSO FERNÁNDEZ: «Las Artes plásticas: ambigüedad multifacética», *Doce años de Cultura Española. (1976-1987)*, Equipo Reseña, Madrid: Encuentro, 1989, p. 298.

Catálogos

- AYUNTAMIENTO DE ALBACETE: *2ª Bienal Ciudad de Albacete*, Museo de Albacete, Albacete: Ayuntamiento de Albacete, septiembre-octubre de 1988, p. 96.
- AYUNTAMIENTO DE CUENCA: *III Bienal de Pintura del Ayuntamiento de Cuenca*, Cuenca: Excelentísimo Ayuntamiento de Cuenca, 1985, pp. 50 y 51.

- AYUNTAMIENTO DE FUENLABRADA: *Certamen Nacional de Artes Plásticas de Fuenlabrada*, Fuenlabrada: Ayuntamiento de Fuenlabrada, Consejería Cultura, Deportes y Turismo de la Comunidad Madrid, 1984, pp. 39, 52.
- AYUNTAMIENTO DE MADRID: *Punto. Artistas Jóvenes en Madrid*, Museo Nacional Ferroviario, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de la Juventud, 1984, pp. 34 y 35.
I Salón de Pintura Joven de Madrid, Antiguo Matadero Municipal, Edificio del Reloj, Madrid: Concejalía de la Juventud, Ayuntamiento de Madrid, junio de 1984, p. 15.
Primer Salón de Pintura Joven de Madrid. Jesús Ramos, Lita Mora, Dis Berlín, Lonja del Antiguo Matadero Municipal, Madrid: Concejalía de la Juventud, Ayuntamiento de Madrid, 1984, sin página.
Es de mujeres, Centro Cultural Alberto Sánchez de Madrid, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Junta Municipal de Vallecas, 1986, sin página.
- DANVILA, JOSE RAMÓN: «Trazando la fantasía», *Joven Pintura Española. El sueño de Andalucía*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Exteriores, 2 v.; v.1, 1988, pp. 22, 23-25 y 57.
«La figuración como metáfora», *Andalucía. Arte de una década*, Sevilla: Junta de Andalucía, 1988, pp. 16-17, 165 y 166.
- FERNÁNDEZ-CUD, MIGUEL: «Circulando. Imágenes, signos», *Circulando*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid: Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, 21 marzo-21 abril 1986, pp. 7, 10-12, 34-39.
«Dentro de una botella», *Paisajes*, Sala Amadís, Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud, 1987, sin página.
«La visión global, el fragmento», *IX Bienal Nacional de Arte de Pontevedra. Visiones del mar, el agua, los puertos*, (textos en castellano y gallego), Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, agosto de 1987, pp. 11, 48-49.
«Los ochenta. Nombres para una década», *Antípodas. Arte Español Actual*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Ministerio de Cultura, 1988, p. 121.
- GUISASOLA, FÉLIX: «Hacia una generación postmoderna», *Muestra de Arte Joven, 1985*, Círculo de Bellas Artes, Madrid: Ministerio de Cultura e Instituto de la Juventud, pp. 152 y 153.
«Arte Joven Hoy», *Muestra de Arte Joven*, Círculo de Bellas Artes, Madrid: Ministerio de Cultura e Instituto de la Juventud, 1986, pp. 84, 85 y 129.
«"Paisajes": Recuperación del discurso», *Paisajes*, Sala Amadís, Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud, 1987, sin página.
- HUICI, FERNANDO: «Todos los Juegos», *Lita Mora*, Galería Oliva Mara, Madrid: Galería Oliva Mara, noviembre de 1987, sin página.
- MINISTERIO DE CULTURA: *Joven Pintura Española*, Nationale Stichting de Nieuwe Kerk de Amsterdam, (texto en castellano, holandés e inglés), Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud, 15 noviembre-10 diciembre de 1986, pp. 36 y 37.
- SEYBU ARTE GALLERY: *Spain Art '89*, Seybu Arte Gallery, Tokyo: Seybu Arte Gallery, 1989, sin página.

Prensa y revistas

- ABC, «La pintora madrileña Lita Mora resultó ganadora...», Sevilla, 24 de julio de 1983, p. 24.
«Lita Mora Millán premio Daniel Vázquez Díaz», Sevilla, 3 de agosto de 1983, p. 59.
«Inaugurada en Jaén la nueva sala de exposiciones del Museo Provincial de Bellas Artes», Sevilla, 29 de enero de 1988, p. 49.
«El arte más joven de España se va de gira por toda Europa», Madrid, 10 de enero de 1989, p. 45.
«Lo más representativo de la joven pintura española será dado a conocer en Europa», Sevilla, 17 de enero de 1989, p. 45.
«Premio Vázquez Díaz», Madrid, 20 de julio de 1983, p. 43.
«Homenaje a Gala», Madrid, 6 de octubre de 1988, p. 18.

- ARIAS, F.: «Ambigüedad, metamorfosis y luces», *Hoja del Lunes*, Madrid, 5 de marzo de 1990, p. 81.
- BRAVO, P.: «Los juegos iconográficos de Lita Mora», *Ya*, Madrid, 7 de enero 1989, p. 32.
- BERNÁRDEZ, CARMEN: «Lita Mora», *Nuevo Estilo*, no. 118, Madrid, abril de 1988, p.18.
- BONET, JUAN MANUEL: «De 1939 a nuestros días», *New Art International*, Nueva York, no. 1-2, mayo-junio de 1988, p. 78.
«El pintor en su entorno», *Blanco y Negro*, Madrid, 14 de enero de 1990, p. 55.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: «Una buena circulación de artistas jóvenes», *El País*, Madrid, 4 de abril de 1986, p. 14
«Consolidación de un éxito», *El País*, Madrid, 27 de junio de 1986, p. 14.
- CASTELLANOS, LUIS H.: «Las nuevas tendencias artísticas, plato fuerte del Círculo de Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 7 de agosto de 1986, p. 36.
- CASTRO, ANTÓN X.: «La memoria pintada», *Lápiz*, Madrid, no. 54, 1988, p. 56.
- CIRICI, JUAN RAMÓN: «Artistas gaditanos: Lita Mora», *Diario de Cádiz*, Cádiz, 21 de enero 1990, p. 40.
- COLLADO, GLORIA: «Todos los juegos», *Guía del Ocio*, Madrid, 30 de noviembre-16 de diciembre de 1987, p. 44.
«Punto. Artistas en Madrid», *Guía del Ocio*, Madrid, 8-14 de junio de 1987, no. 599, p. 41.
«De la transición al tránsito por la pintura», *Lápiz*, no. Madrid, 52, octubre de 1988, p. 30.
- CORRAL, PEDRO: «La sala Amadís reabre sus puertas a la pintura más joven», *ABC*, Madrid, 11 de febrero de 1987, p. 46.
- COSTA, JOSÉ MANUEL : «Paisajes», *ABC/Artes*, Madrid, 18 de junio de 1987, p. 117.
«III Muestra de Arte Joven», *ABC*, Madrid, 2 de julio de 1987, p. 125.
«IX Bienal de Arte de Pontevedra: atención al pasado y puertas abiertas al color del futuro», *ABC*, Madrid, 3 de agosto de 1987, p. 31.
«Lita Mora», *ABC/Artes*, Madrid, 19 de noviembre de 1987, p. 22.
- Crónica 3 de las Artes*, «Premios del Instituto de la Juventud», Madrid, junio de 1986, p. 7.
- C., S.: «Cuarenta y cinco artistas en el Festival de Pintura que ofrece el Monte», *ABC*, Sevilla, 29 de abril de 1986, p. 53.
«Veinte artistas andaluces se citan en torno a Carmen», *ABC*, Madrid, 27 de septiembre de 1988, p. 52.
«La Diputación de Cádiz convoca la muestra de artes plásticas Aduana 89», *ABC*, Sevilla, 15 de mayo de 1989, p. 44.
- D. A., MARÍA: «El sueño de Madrid y Madrid Vídeo», *Crónica 3 de las Artes*, Madrid, mayo de 1986, p. 6.
- DANVILA, JOSÉ RAMÓN: «Lita Mora y el juego de la pintura», *El Punto de las Artes*, Madrid, 20-26 de noviembre de 1987, p. 6.
«Paisajes, siete valoraciones dentro de un orden», *El Punto de las Artes*, Madrid, 5-11 de junio 1987, p. 3.
«Iberoamérica en tren», *Guía del Ocio*, Madrid, 25 de abril-1 de mayo de 1988, no. 644, p. 57.
- DE LA CALLE, ROMÁN: «Lita Mora. Fabulaciones», *El Punto de las Artes*, Madrid, 3 de febrero de 1990, p. 17.
- El Punto de las Artes*, «Arte joven español en los circuitos europeos», Madrid, 13-19 de enero de 1989, p. 27.
«Joven Pintura Española por Europa», Madrid, 3-9 de febrero de 1989, p. 18.
«Un fabular: Lita Mora», Madrid, 5-11 de mayo de 1989, p. 16.
- FERNÁNDEZ, LUIS ALONSO: «Circulando, que es gerundio», *Reseña*, Madrid, no. 164, mayo de 1986, p. 44.
«Lita Mora: recreación preciosista de la imagen», *Reseña*, Madrid, no. 165, junio 1986, p. 48.
«Nuevos valores. Incontinente caudal», *Reseña*, Madrid, no. 177, septiembre-octubre de 1987, p. 40.
«Ambigüedad multicefálica», *Reseña*, Madrid, no. especial 25 años, mayo de 1988, p. 82.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Escultura y homenajes», *Faro de Vigo*, Vigo, 11 de noviembre de 1984, p. 35.

- «A modo de balance», *El Faro de Vigo/Artes y Letras*, Vigo, 24 de marzo de 1985, p. 89.
- «Seis propuestas, Circulando», *Formas Plásticas*, Madrid, no. 9, marzo de 1986, p. 15.
- «Lita Mora», *Diario 16/Guía*, Madrid, 13 de noviembre de 1987, p. VII.
- FERNÁNDEZ REGAL, ÁNGELES Y LUIS A. FERNÁNDEZ: «Racionalizar los recursos», *Reseña*, Madrid, no. especial 25 años, mayo de 1988, p. 90.
- Flahs Art*, International Edition, Nueva York, enero-febrero de 1988, no. 138, Milán, p. 55.
- G., I. L.: «La Bienal de Pontevedra, un año más intentando no repetirse», *El Faro de Vigo/Dominical*, Vigo, 9 de agosto de 1987, p. VII.
- GARMENDIA, JOSÉ: «Silueta de lo Real», *El Mercantil*, Cádiz, 2 de marzo 1990, p. 59.
- GONZÁLEZ ALEGRE, ALBERTO: «IX Bienal de Arte. Pontevedra 1987», *CYAN*, Madrid, no. 5-6, agosto-octubre de 1987, p. 9.
- GUIASOLA, FÉLIX: «Pintores Andaluces con Antonio Gala: Lita Mora», *El Punto de las Artes*, Madrid, 29 de septiembre de 1988, p. 20.
- HUICI, FERNANDO: «Juegos de Lita Mora», *El País/Cartel*, Madrid, 27 de noviembre de 1987, p. 15.
- «Fronteras divergentes del paisaje», *El País/Cartel*, Madrid, 12 de junio de 1987, p. 11.
- IGLESIAS, JOSÉ MARÍA: «Paisajes», *Formas Plásticas*, Madrid, no. 20, junio de 1987, p. 19.
- JIMÉNEZ, PABLO: «Ocho jóvenes pintoras en el mundo del arte», *Época*, Madrid, octubre de 1986, no. 84, p. 78.
- «Este siglo y la juventud abriendo futuro», *El Punto de las Artes*, Madrid, 11 de febrero de 1988, p. 6.
- «La juventud tira. Ante el agotamiento de las estéticas, la creación libre busca caminos», *El Punto de las Artes*, Madrid, 12 de febrero de 1988, p. 3.
- LOGROÑO, MIGUEL: «Circulando el arte joven», *Diario 16/Guía*, Madrid, 5 de abril de 1986, p. XI.
- LÓPEZ, SEBAS: «Lita Mora, entre el cielo y el suelo», *El Faro de Vigo*, Vigo, 5-11 de mayo de 1989, p. 36.
- LORENTE, MANUEL: «IV Festival de la Pintura», *ABC*, Sevilla, 9 de mayo de 1986, p. 69.
- «Muestra de Arte Joven», *ABC*, Madrid, 16 de mayo de 1986, p. 74.
- «Andalucía. Arte de una década», *ABC/Artes*, Sevilla, 12 de enero de 1989, p. 75.
- «Madrid, Puente Aéreo», *El Punto de las Artes*, Madrid, 21 de abril de 1986, p. 15.
- MEDINA, TICO: «Huelva prepara las “Colombinas”», *ABC*, Madrid, 25 de julio de 1983, p. 25.
- MORENO, FEDERICO: «Lita Mora», *ABC/Artes*, Madrid, 1 de marzo de 1990, p. 140.
- OLIVARES, JAVIER: «Nuevos Pintores», *La Luna de Madrid*, Madrid, octubre de 1985, p. 35.
- «Lita Mora: la insistencia en la lucha», *La Luna de Madrid*, Madrid, marzo de 1987, pp. 6, 7, 9 y 10.
- «Los 10 de La Luna», *La Luna de Madrid*, Madrid, junio de 1986, no. 29, pp. 25 y 26.
- «Madrid, a vueltas con la movida», *La Luna de Madrid*, Madrid, julio-agosto de 1986, no. 30, p. 9.
- PÉREZ-GUERRA, JOSÉ: «Muestra de arte joven en la estación de Delicias», *Cinco Días*, Madrid, 25 de mayo de 1984, p. 22.
- «Seis jóvenes, seis propuestas», *Cinco Días*, Madrid, 2 de abril de 1986, p. 26.
- «Romancero plástico», *Cinco Días*, Madrid, 15 de agosto de 1986, p. 22.
- RUBIO, JAVIER: «Punto: artistas jóvenes», *ABC/Artes*, Madrid, 20 de mayo 1984, p. 109.
- «Circulando», *ABC/Artes*, Madrid, 17 de abril de 1986, p. 107.
- «Configuración, Grau y Bocetos», *ABC/Artes*, Madrid, 18 de diciembre de 1986, p. 117.
- RUÍZ-GARCÍA, ÁNGELES: «Artistas gaditanos: Lita Mora», *El escaparate*, Cádiz, noviembre de 1987, p. 21.
- VERA, MIGUEL ÁNGEL: «La Neoantigüedad de Lita Mora», *Andana*, Cádiz, marzo-abril de 1986, p. 27.

MARISA MORAL

Catálogos

- ALVÁREZ ENJUTO, J. MANUEL: «Cuadrículas para un orden borboteante», *Marisa del Moral*, Albacete: Caja Postal de Albacete, 1990, sin página.
- AYUNTAMIENTO DE CUENCA: *III Bienal Pintura Ayuntamiento de Cuenca*, Cuenca: Ayuntamiento de Cuenca, 1985, pp. 52 y 53.
- CAJA GENERAL DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD DE ÁVILA: *VII Premio de Pintura Adaja*, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Ávila, Ávila: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Ávila, 1984, sin página.
- FUNDACIÓ JAUME GUASCH: *I Bienal de Pintura Jaume Guasch*, Barcelona: Fundació Jaume Guasch, 1987, p. 21.
- HERNÁNDEZ QUERO: «Equilibrio y serenidad en la obra de Maria Luisa del Moral», *Marisa del Moral*, Club Financiero Génova, Madrid: Club Financiero Génova, 1981, sin página.
- JIMÉNEZ, PABLO: «Para Marisa Moral», *Mundos Simultáneos. Marisa Moral*, Galería Víctor Martín, Madrid: Galería Víctor Martín, junio de 1989, sin página.
- SOCIEDAD CULTURAL LA CARBONERA: *III Bienal Nacional La Carbonera*, Salones de la Sociedad La Montera de Sama de Langreo, Sama de Langreo: Sociedad Cultural La Carbonera e Ilustrísimo Ayuntamiento de Sama de Langreo, diciembre de 1985, sin página.

Prensa y revistas

- ABC, «Oviedo: cuarenta y dos obras de pintura asturiana de hoy», Madrid, 4 de noviembre de 1982, p. 39.
«Grupo Thalo», Madrid, 15 de enero de 1984, p. 96.
- BARÓN, JAVIER: «III Bienal La Carbonera: Pintores Abstractos», *La Nueva España*, Oviedo, 22 de enero de 1986, p. 5.
- JIMÉNEZ, PABLO: «Ocho jóvenes pintoras en el mundo del arte», *Época*, Madrid, octubre de 1986, no. 84, p. 80.
«Trinidad Irisarri, Pilar Lara, Marisa del Moral y Jesús Ramos entre la juventud y la madurez», *El Punto de las Artes*, Madrid, 23 de noviembre-3 de diciembre de 1987, p. 8.
- PEREDES, TOMAS: «Marisa del Moral, huellas del canto espiritual», *El Punto de las Artes*, Madrid, 23-29 de junio de 1989, p. 4.
«Talleres de Arte Actual, 88-89. Exposición de clausura», *El Punto de las Artes*, Madrid, 5 de julio de 1989, p. 4.
- RUBIO, JAVIER: «Marisa del Moral», *ABC*, Madrid, 15 de junio de 1989, p. 23.
- T., L.: «Cuadros de la artista Marisa del Moral, desde hoy en la Caja Postal», *La Tribuna de Albacete*, Albacete, 16 de octubre de 1990, p. 10.
- VILLA PASTUR, J.: «La escultura de C. Mani y la pintura de Luisa Moral», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 24 de marzo de 1982, p. 14.

FELICIDAD MORENO

Libros

- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: *Medio Siglo de Arte de vanguardia. 1935-1985*, Ministerio de Cultura y Fundación Santillana, Madrid, 1985, 2 v., v. 2, pp. 1307 y 1308.

Catálogos

- AYUNTAMIENTO DE ALBACETE: *2 Bienal Ciudad de Albacete. Pintura*, Museo de Albacete, Albacete: Ayuntamiento de Albacete, septiembre-octubre de 1988, p. 97.
- AYUNTAMIENTO DE FUENLABRADA: *2º Certamen Nacional de Artes Plásticas*, Fuenlabrada: Ayuntamiento Villa de Fuenlabrada, septiembre de 1983, sin página.
- III Certamen Nacional de Artes Plásticas*, Fuenlabrada: Ayuntamiento de Fuenlabrada, Consejería Cultura, Deportes y Turismo de la Comunidad Madrid, 1984, p. 47.
- AYUNTAMIENTO DE LOGROÑO: *I Bienal de Pintura Cultural Rioja*, Logroño: Ayuntamiento de Logroño, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1989, sin página.
- AYUNTAMIENTO DE MADRID: *I Salón de Pintura Joven de Madrid*, Antiguo Matadero Municipal, Edificio del Reloj, Madrid: Concejalía de la Juventud del Ayuntamiento de Madrid, junio de 1984, pp. 58 y 59.
- 13 Jóvenes Pintores. Seleccionados en el IV Salón de Pintura Joven de Madrid*, Casa de Vacas, Parque del Retiro, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1987, sin página.
- BARTOLOMÉ, MARTÍN: «Cosas de España. Pintura de los 80», *IX Bienal de Valparaíso*, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1989, sin página.
- DANVILA, JOSÉ RAMÓN: «Del color de la tierra», *Otra pintura de Castilla-La Mancha*, Toledo: Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1984, pp. 15 y 16.
- DOCTOR RONCERO, RAFAEL «Personalísimo», *Felicidad Moreno*, Galería Seiquer, Madrid: Galería Seiquer, noviembre de 1989, sin página.
- FERNÁNDEZ, HORACIO: «Dejarse atrapar y después orientarse», *Felicidad Moreno*, Galería Seiquer, Madrid: Galería Seiquer, noviembre de 1989, sin página.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Felicidad Moreno», *Punto. Artistas Jóvenes en Madrid*, Museo del Ferrocarril, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, mayo de 1984, pp. 36 y 37.
- «Los 80, una mirada en la pintura», *Pintura Española. La generación de los 80*, Museo Álava, Álava: Diputación Foral de Álava e Instituto de Cooperación Iberoamericano, 1988, pp. 68-69, 105.
- I Bienal de Pintura Cultural Rioja*, Logroño: Ayuntamiento de Logroño, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1989, sin página.
- GUISASOLA, FÉLIX: «Arte Joven Hoy», *Muestra de Arte Joven*, Círculo de Bellas Artes, Madrid: Ministerio de Cultura e Instituto de la Juventud, 1986, pp. 86, 87 y 129.
- «Hacia una nueva generación», *Verlust der Ferner*, Kunst Haus Nuremberg, Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud, septiembre 1988, sin página.
- «Felicidad Moreno y Alfredo García Revuelta», *Felicidad Moreno y Alfredo García Revuelta*, Centro Cultural Alberto Sánchez, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Junta Municipal de Vallecas, febrero de 1988, sin página.
- JUNTA COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA: *1os. Premios Castilla-La Mancha de Artes Plásticas. Pintura y Escultura*, Toledo: Consejería Educación y Cultura, Junta Comunidades de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, mayo de 1987, p. 77.
- 2os. Premios Castilla-La Mancha de Artes Plásticas. Pintura y Escultura*, Museo de Albacete, Toledo: Consejería de Educación y Cultura, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, junio-julio de 1988, p. 64.
- MIKSCH, HANS-PETER: *Verlust der Ferner*, Kunst Haus Nuremberg, Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud, septiembre 1988, sin página.
- MINISTERIO DE CULTURA: *Joven Pintura Española*, Nationale Stichting de Nieuwe Kerk de Amsterdam, Madrid: Instituto de la Juventud, Ministerio de Cultura, (textos en castellano, inglés y holandés), 15 de noviembre/10 de diciembre de 1986, pp. 38 y 39.

MORENO, FELICIDAD: *Felicidad Moreno*, Galería Seiquer, Madrid: Galería Seiquer, noviembre 1987, sin página.

VAN DER HEIJDEN, CHRIS: *Jonge Spaanse Schilders*, LT1, Vrig, Neederland, 15 noviembre de 1986, pp. 22 y 24.

Prensa y revistas

BERMEJO, JOSE MARÍA: «La Muestra de Arte Joven, entre la vitalidad y el mimetismo», *Ya*, Madrid, 21 de junio de 1986, p. 39.

BERNARDEZ, CARMEN: «Felicidad Moreno», *Nuevo Estilo*, Madrid, no. 119, p. 13.

BONET, JUAN MANUEL: «El pintor en su entorno», *Blanco y Negro*, Madrid, 14 de enero de 1990, p. 55.

BRAVO, PILAR: «La búsqueda de F. Moreno en la variación de las formas», *Ya*, Madrid, 10 de diciembre de 1988, p. 41.

CALVO SERRALLER, FRANCISCO: «Consolidación de un éxito», *El País*, Madrid, 27 de junio de 1986, p. 14.

COLLADO, GLORIA: «Desde el espejo», *Guía del Ocio*, Madrid, 30 de noviembre-6 de diciembre de 1987, no. 624, p. 44.

«13 jóvenes pintores», *Guía del Ocio*, Madrid, 9-15 de noviembre de 1987, no. 621, p. 47.

Crónica 3 de las Artes, «Premios del Instituto de la Juventud», Madrid, junio de 1986, p. 7.

CYAN, «Arco 87», Madrid, no. 3, abril de 1987, p. 4.

DANVILA, JOSÉ RAMÓN: «Pintura en movimiento», *Guía del Ocio*, Madrid, 4-10 de diciembre de 1989, no. 729, p. 39.

«Felicidad Moreno», *Guía del Ocio*, Madrid, no. 729, 4-10 de diciembre de 1989, p. 39.

FERNÁNDEZ CID, MIGUEL: «De la academia a la pintura», *Buades*, Madrid, enero de 1986, p. 19.

FIGUERO, JAVIER: «Caballo ganador: Felicidad Moreno», *El País Dominical*, Madrid, 22 de octubre de 1989, pp. 84-86.

Formas Plásticas, «Felicidad Moreno», Madrid, año III, no. 22, p. 48.

GARCÍA OSUNA, CARLOS: «El futuro, F. Moreno», *Ya*, Madrid, 5 de diciembre de 1987, p. 49.

«Novísimas de la pintura», *Ya*, Madrid, 14 de noviembre de 1988, pp. 10 y 17.

HUICI, FERNANDO: «Trece Jóvenes Pintores», *El País*, Madrid, 6 de noviembre de 1987, p. 15.

«Huellas Circulares», *El País*, Madrid, 20 de noviembre de 1987, p. 15.

JIMÉNEZ, PABLO: «Símbolos, signos y pasión en la pintura de F. Moreno», *El Punto de las Artes*, Madrid, 13-19 de noviembre de 1987, p. 9.

LOGROÑO, MIGUEL: «Felicidad Moreno», *Diario 16/Guía Dieciséis*, Madrid, 16 de noviembre de 1985, p. XII.

OLIVARES, JAVIER: «Los 10 de La Luna», *La Luna de Madrid*, Madrid, junio de 1986, no. 29, p. 26.

«Felicidad Moreno, pintura vertiginosa», *La Luna de Madrid*, Madrid, abril de 1987, p. 28.

«Felicidad Moreno. Paisajes interiores», *La Luna de Madrid*, Madrid, enero de 1988, pp. 38 y 40.

PÉREZ-GUERRA, JOSÉ: «Muestra de arte joven en la estación de Delicias», *Cinco Días*, Madrid, 25 de mayo de 1984, p. 22.

«Felicidad Moreno pinta la ansiedad de la gente», *Cinco Días*, Madrid, 2 de agosto de 1984, p. 18.

«El universo íntimo de Felicidad Moreno», *Cinco Días*, Madrid, 14 de agosto de 1986, p. 23.

«La razón y el idealismo», *Cinco Días*, Madrid, 17 de julio de 1987, p. 31.

ROCAMORA, CARMEN: «La geometría y el vértigo en Felicidad Moreno», *El Punto de las Artes*, Madrid, 24-30 de noviembre de 1989, p. 6.

RUBIO, JAVIER: «Punto: artistas jóvenes», *ABC/Artes*, Madrid, 20 de mayo de 1984, p. 109.

SANTOS AMESTOY, DAMASO: «Estrellas y novedades», *CYAM*, Madrid, marzo de 1987, p. 5.

«Carta abierta de otoño madrileño», *CYAM*, Madrid, diciembre de 1987, pp. 16, 18 y 19.

MARÍA LUISA ROJO

Catálogos

AYUNTAMIENTO DE LOGROÑO: *I Bienal de Pintura Cultural Rioja*, Logroño: Ayuntamiento de Logroño, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1989, sin página.

FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Grabados Gran Formato», *Grabados Gran Formato*, Sala de la Fundación Valdecilla de Madrid, Madrid: Aula de Artes Plásticas/Universidad Complutense, diciembre de 1984/enero de 1985, sin página.

MONEO, RAFAEL: «María Luisa Rojo», *María Luisa Rojo*, Galería Gamarra y Garrigues, Madrid: Galería Gamarra y Garrigues, 1989, sin página.

Prensa y revistas

BRAVO, PILAR: «Las alusiones geométricas de María Luisa Rojo», *Ya*, Madrid, 24 de junio de 1989, p. 55.

CASTAÑO, ADOLFO: «Tres manzanas para Eva», *ABC de las Artes*, Madrid, 8 de junio de 1989, p. 25.

«María Luisa Rojo: la vida que es», *ABC/Artes*, Madrid, 11 de junio de 1993, p. 25.

ROCAMORA, CARMEN: «María Luisa Rojo, en la clave del razonamiento matemático», *El Punto de las Artes*, Madrid, 9-15 de junio de 1989, p. 6.

RUBIO, JAVIER: «Salones, bienales, premios y concursos artísticos abren la temporada 1983-84», *ABC/Artes*, Madrid, 4 de diciembre de 1983, p. 101.

ÁNGELES SAN JOSÉ

Catálogos

AYUNTAMIENTO DE ALBACETE: *Tercera Bienal "Ciudad de Albacete" Pintura*, Museo de Albacete, Albacete: Ayuntamiento de Albacete, 1990, sin página.

AYUNTAMIENTO DE MADRID: *II Salón de Pintura Joven de Madrid. Trinidad Irisarri, Ángeles San José, Jose Luis Rodríguez Vigil*, Lonja del Antiguo Matadero Municipal, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de la Juventud, junio de 1985, sin página.

BONET, JUAN MANUEL: «Palabras ante un bosque de cuadros», *II Bienal de Pintura de Murcia*, Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Consejería de Cultura, Educación y Turismo, Departamento de Artes Plásticas, 1987, sin página.

FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Punto 87», *Punto 87*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid: Centro Cultural de la Villa, 1987, sin página.

«Los ochenta. Nombres para una década», *Antípodas. Arte Español Actual*, Ministerio de Asuntos Exteriores y Ministerio de Cultura, 1988, p. 122.

GUISASOLA, FÉLIX: «Arte Joven Hoy», *Muestra de Arte Joven*, Círculo de Bellas Artes, Madrid: Ministerio de Cultura e Instituto de la Juventud, 1986, pp. 102, 103 y 132.

MINISTERIO DE CULTURA: *Joven Pintura Española*, (texto en castellano, inglés y holandés), Nationale Stichting de Nieuwe Kerk de Amsterdam, Madrid: Ministerio de Cultura Instituto de la Juventud, 15 de noviembre-10 de diciembre de 1986, pp. 46 y 47.

OLIVARES, JAVIER: «La venganza de la imagen», *Objetivo/Subjetivo*, Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II, Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Dirección General del Patrimonio Cultural, febrero-marzo de 1990, sin página.

Prensa y revistas

BONET, JUAN MANUEL: «El pintor en su entorno», *Blanco y Negro*, Madrid, 14 de enero de 1990, p. 55.

BORRÁS, MARÍA LUISA: «La movida Madrileña, ser o no ser», *La Vanguardia*, Barcelona, 6 de mayo de 1986, p. 55.

CALVO SERRALLER, FRANCISCO: «Transparencias y opacidades», *El País/Artes*, Madrid, 4 de febrero de 1989, p. 6.

CASTAÑO, ADOLFO: «Objetivo-Subjetivo», *ABC/Artes*, Madrid, 22 de febrero de 1990, p. 128.

COLLADO, GLORIA: «Futuras sorpresas», *Guía del Ocio*, Madrid, 18-24 de julio de 1988, no. 657, p. 81.

COSTA, JOSÉ MANUEL: «Supermerc'art o cómo poner el arte en la cesta de la compra», *ABC*, Madrid, 10 de diciembre de 1987, p. 66.

«Del ser y la nada», *ABC/Artes*, Madrid, 2 de febrero de 1989, p. 15.

«Las damas de Arco», *Blanco y Negro*, Madrid, 12 de febrero de 1989, pp. 63 y 65.

El Punto de las Artes, «Madrid, Puente Aéreo», 21 de abril de 1986, p. 15.

FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Las imágenes tamizadas», *Diario16/Guía*, Madrid, 27 de enero de 1989, p. V.

«Con nombre de mujer», *Marie Claire*, Madrid, marzo de 1990, p. 142.

Formas Plásticas, «13 Jóvenes Pintores. III Salón de Pintura Joven de Madrid», Madrid, no. 13, octubre de 1986, p. 14.

«Punto 87», Madrid, no. 20, junio de 1987, p. 17.

GONZÁLEZ GARCÍA, ÁNGEL: «Pintura o delito», *Cambio 16*, Madrid, no. 774, 29 de septiembre de 1986, p. 127.

MÉNDEZ, JOSÉ: «Quinientos años de sabiduría. María Ángeles San José», *Elle*, Madrid, mayo de 1989, no. 32, p. 33.

OLIVARES, JAVIER: «Ángeles San José», *La Luna de Madrid*, Madrid, octubre de 1985, no. 21, p. 36.

«Los 10 de La Luna», *La Luna de Madrid*, Madrid, junio de 1986, no. 29, p. 26.

«Madrid, a vueltas con la movida», *La Luna de Madrid*, Madrid, julio-agosto de 1986, no. 30, p. 9.

PAREDES, TOMÁS: «"Punto", últimas propuestas plásticas», *El Punto de las Artes*, Madrid, 5-11 de junio de 1987, p. 5.

RUBIO, JAVIER: «Becarios de Bellas Artes», *ABC/Artes*, Madrid, 15 de marzo de 1985, p. 107.

«Trece jóvenes pintores», *ABC*, Madrid, 18 de septiembre de 1986, p. 103.

«Liquidación y cierre», *ABC/Artes*, Madrid, 16 de julio de 1987, p. 106.

VICENT GALDÓS, FRANCISCO: «Punto 87: exposición de 16 artistas jóvenes», *Guadalajara 2000*, Guadalajara, 26 de junio de 1987, p. 14.

VICTORIA SANTESMASES

Catálogos

AYUNTAMIENTO DE ALBACETE: *I Bienal de Pintura Ciudad de Albacete*, Albacete: Ayuntamiento de Albacete, 1986, p. 95.

AYUNTAMIENTO DE ALCOBENDAS: *V Salón Nacional de Artes Plásticas de Alcobendas*, Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas, 1985, p. 33.

AYUNTAMIENTO DE MADRID: *I Salón de Pintura Joven de Madrid*, Antiguo Matadero Municipal, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1984, p. 80.

CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD DE MADRID: *V Certamen Nacional de Acuarela*, Madrid: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1981, sin página.

PRENSA ESPAÑOLA: *VII Premio Blanco y Negro. Concurso Nacional de Pintura para Artistas Jóvenes*, Palacio de las Alhajas, Madrid: Prensa Española, 1982, p. 37.

Prensa y revistas

BLANCA: «El expresionismo abstracto de Santesmases», *El Correo de Asturias*, Oviedo, 4 de septiembre de 1988, p. 18.

El Punto de las Artes, «Victoria Santesmases: campos para echar a rodar la imaginación, para reflexionar», Madrid, 29 de mayo-4 de junio de 1987, p. 22.

FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Victoria Santesmases: Reflexión frente a impulso», *Papeles de Plástica*, Ramón Rodríguez, Avilés: Casa Municipal de la Cultura, 18 de mayo-5 de junio de 1987, año VIII, no. 94-P, pp. 379-380.

RODRIGUEZ, RAMÓN: «Un viaje de ida y vuelta, entre naturaleza y espíritu. La fuerza de la contraposición», *Papeles de Plástica*, Ramón Rodríguez, Avilés: Casa Municipal de la Cultura, 18 de mayo-5 de junio de 1987, Año VIII, no. 94-P, p. 382.

SOLEDAD SEVILLA

Libros

AROLA, RITA: «Pintura y escultura española. 1981-1986», *El Arte del siglo XX. 1950/1990*, Barcelona: Salvat, 2 vol.; vol. 2, 1990, p. 456.

CALVO SERRALLER, FRANCISCO: *España. Medio Siglo de Arte de vanguardia. 1935-1985*, Madrid: Ministerio de Cultura y Fundación Santillana, 2 v. v. 2, 1985, pp. 83, 706, 719, 727, 737, 747, 859, 861, 933, 938, 955, 963, 967, 1100, 1101, 1111, 1161, 1182, 1223, 1231, 1232, 1278, 1296, 1304 y 1337.

Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo, Madrid: Alianza, 1988, p. 132.

OSBORNE, HAROLD: «Soledad Sevilla», *Guía del Arte del Siglo XX*, traducción de Jesús Fernández Zulaica, Mario Hernández, Consuelo Luca de Tena, Aurelio Martínez Benito, Fabiola Salcedo, Angeles Toajas, Pablo Valero, Madrid: Alianza, 1990, p. 259.

Catálogos

AYUNTAMIENTO DE CUENCA: *III Bienal de Pintura Excelentísimo Ayuntamiento de Cuenca*, Cuenca: Excelentísimo Ayuntamiento de Cuenca, 20-31 de agosto de 1985, pp. 10 y 11.

AYUNTAMIENTO DE FUENLABRADA: *2º Certamen Nacional de Artes Plásticas*, Fuenlabrada: Ayuntamiento Villa de Fuenlabrada, septiembre de 1983, sin página.

AYUNTAMIENTO DE OVIEDO: *4ª Bienal de Arte Ciudad de Oviedo*, Selección de Francisco Calvo Serraller, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo, 1984, p. 130.

BARNES, LUCINDA: «Moment and Memory», *Imágenes Líricas. New Spanish Visions*, traducción de África Vidal, Lucinda Barnes and Constance Glenn, Long Beach, Los Ángeles: University Art Museum, California State University, 1990, pp. 26 y 28.

- BONET, JUAN MANUEL: «El museo en su paisaje», *Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca*, Madrid: Fundación Juan March, 1988, p. 16.
- BONET CORREA, ANTONIO: *Colección Arte Siglo XX. Alicante*, Museo Municipal Casa de la Asegurada de Alicante, Madrid: Colección de Arte del Siglo XX, 1981, p. 69.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: *4ª Bienal de Arte Ciudad de Oviedo*, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo, 1984, p. 130.
- «Los parentescos ocultos, las similitudes dispersas», *Propuestas Objetivas*, Galería Vijande de Madrid, Madrid: Consejería de Cultura, Deporte y Turismo de la Comunidad de Madrid, 8 de mayo-15 de junio de 1985, pp. 125-131.
- «Geometría Luminosa», *Soledad Sevilla. La Alhambra*, Galería Montenegro, Madrid: Galería Montenegro, febrero-marzo de 1987, sin página.
- CAMERON, DAN: «Soledad Sevilla: entrevista», *Toda la Torre*, Torre de los Guzmanes de La Algaba, Sevilla, La Algaba: Ayuntamiento de La Algaba, primavera de 1990, pp. 5-9.
- «Whose Modernism Is It, Anyway?», *Imágenes Líricas. New Spanish Visions*, traducción de África Vidal, Lucinda Barnes and Constance Glenn, Long Beach, Los Ángeles: University Art Museum, California State University, 1990, p. 34.
- «Entrevista a Soledad Sevilla», *Imágenes Líricas. New Spanish Visions*, traducción de África Vidal, Lucinda Barnes and Constance Glenn, Long Beach, Los Ángeles: University Art Museum, California State University, 1990, pp. 85-93.
- CORRAL, MARÍA: «L'art espagnol dans la collection de la Fundació Caixa de Pensions», *Art Espagnol des années 80 dans la Collection de la Fundació Caixa Pensions*, traducción de Jordi Barutel Manaut, Centre Régional d'Art Contemporain Midi-Pyrénées en Toulouse, Toulouse: Conseil Regional Midi-Pyrénées, Ministère de la Culture, Delegation aux Arts Plastiques, 1990, p. 10.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Diálogo y Pintura», *IX Salón de los XVI*, Centro Cultural de la Fundació, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1989, pp. 135-137.
- «Una historia reciente», *Arte Español Contemporáneo en la Fundación Juan March*, Fundación Juan March, Madrid: Fundación Juan March, 26 de octubre de 1989/5 de diciembre de 1990, pp. 12, 50 y 51.
- FUNDACIÓN CAIXA PENSIONS: *Art Espagnol des années 80 dans la Collection de la Fundació Caixa Pensions*, textos de María Corral, Kewin Power y Ramón Tío Bellido, traducción de Jordi Barutel Manaut, Conseil Regional Midi-Pyrénées, Madrid: Ministère de la Culture, Delegation aux Arts Plastiques, Toulouse: Centre Régional d'Art Contemporain Midi-Pyrénées, 1990, p. 56.
- FUNDACIÓN JUAN MARCH: *Arte Español Contemporáneo en la Fundación Juan March*, Fundación Juan March, Madrid: Fundación Juan March, 7 de octubre-1 de diciembre de 1985, sin página.
- GLENN, CONSTANCE: «Acknowledgments», *Imágenes Líricas. New Spanish Visions*, traducción de África Vidal, Lucinda Barnes Constance Glenn, Long Beach, Los Ángeles: University Art Museum, California State University, 1990, p. 7.
- «Foreword», *Imágenes Líricas. New Spanish Visions*, traducción de África Vidal, Lucinda Barnes and Constance Glenn, Long Beach, Los Ángeles: University Art Museum, California State University, 1990, pp. 15 y 16.
- IGLESIAS, JOSÉ MARÍA: *Línea, Espacio y Expresión en la Pintura Española Actual*, Palacio del Consejo Deliberante de Buenos Aires, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, agosto-septiembre de 1980, sin página.
- «"Las Meninas" de Soledad Sevilla», *Soledad Sevilla. Las Meninas*, Centro Cultural Manuel de Falla, Granada: Ayuntamiento de Granada, Delegación Municipal de Cultura, 1985, pp. 3-6.
- INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA: *Línea, Espacio, y Expresión en la Pintura Española Actual*, Galería de Arte Moderno de Santo Domingo, República Dominicana, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, octubre-noviembre de 1982, pp. 96 y 97.

- MARÍN-MEDINA, JOSÉ: *Realismo-Real*, Madrid: Caja Postal de Ahorros, Aula de Cultura, itinerante, 1982/1983, pp. 36,37, 46 y 47.
«Pintura Española Contemporánea en la colección Fundesco. Soledad Sevilla: La línea es bella», *Colección de Arte de Fundesco*, Madrid: Fundesco, 1989, sin página.
- NAVARRO, MARIANO: *26 pintores/13 críticos: panorama de la joven pintura española*, Sala de la Caja de Pensiones, Barcelona: Obra Cultural de la Caja de Pensiones para la Vejez y el Ahorro de Cataluña y Baleares, 1982-1983, pp. 87-89.
«Con rocas de pedernal», *Soledad Sevilla. Obra 1988*, traducción Cristina Ward, (texto castellano e inglés), Galería Soledad Lorenzo, Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 12 de diciembre/enero de 1989, sin página.
- POWER, KEWIN: «Un sentido de la medida», *1981-1986 Pintores y escultores españoles*, traducción de Margarita Borja, Sala de la Fundación Caixa de Pensiones, Madrid: Fundación Caixa de Pensiones, 9 de abril/11 de mayo de 1986, p. 12.
«Les anneés 80: en quete de leurs», *Art Espagnol des années 80 dans la Collection de la Fundación Caixa Pensions*, traducción de Jordi Barutel Manaut, Centre Régional d'Art Contemporain Midi-Pyrénées en Toulouse, Toulouse: Conseil Regional Midi-Pyrénées, Ministère de la Culture, Delegation aux Arts Plastiques, 1990, p. 14.
- QUERALT, ROSA: «Trabajar a partir del azar. Papeles manipulados», *Pintar con papel*, Círculo de Bellas Artes, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 23 de enero-14 de marzo de 1986, p. 111.
- QUESADA DORADOR, EDUARDO Y JOSE MARÍA RUEDA: *Sketch de la nueva pintura*, Palacio de los Condes de Gabia, Granada: Ministerio de Cultura, Junta de Andalucía, Diputación Provincial de Granada, Universidad de Granada, Ayuntamiento de Fuentevaqueros, Familia García Lorca, 1986, sin página.
«Nuevas visiones de la Alhambra», *Nuevas visiones de la Alhambra*, Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, abril-junio de 1988, sin página.
- SANTIAGO, EMILIO Y SOLEDAD SEVILLA: *Soledad Sevilla. La Alhambra*, Fundación Rodríguez Acosta, Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 14 de mayo/10 de junio de 1987, sin página.
- SEVILLA, SOLEDAD: «Tramas y variaciones. Memoria.1979-80», *Soledad Sevilla*, Galería Kreisler Dos, Madrid: Galería Kreisler Dos, 18 de mayo-20 de junio de 1981, sin página.
- VILLAESPESA, MAR: «Mientras la forma sueña», *8 de Marzo. Consuelo Gómez, Machu Harras, Cristina Iglesias, Elena Laverón, Eva Lootz, Angeles Marco, Soledad Sevilla, Susana Solano*, Antiguo Colegio de San Agustín, Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 8-31 de marzo de 1986, sin página.
«Fons et origo», *Soledad Sevilla*, traducción al catalán Elisenda Prat, al inglés Hugh Field, (texto en castellano, catalán e inglés), Sala de Exposiciones de la Fundacio Caixa de Pensions, Barcelona: Fundacio Caixa de Pensions, 1987, sin página.
«Todalatorre: Axis Mundi», *Toda la Torre*, Torre de los Guzmanes de La Algaba, Sevilla, La Algaba: Ayuntamiento de La Algaba, primavera de 1990, pp. 19-21.

Prensa y revistas

- ANTUÑA, JOSÉ: «Soledad Sevilla», *Formas Plásticas*, Madrid, no. 16, febrero de 1987, p. 18.
- Avui, «Cents artistes recreen la idea del temps a partir d'una capsa de cartro», Barcelona, 15 de abril de 1989, p. 36
- JUAN MANUEL BONET: «Convivencia», *Diario 16*, Madrid, 2 de junio de 1989, p. 40.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: «La memoria iluminada», *El País/Artes*, Madrid, 30 de mayo de 1981, p. 2.
«Tres modos de presentar un mismo panorama», *El País/Artes*, Madrid, 18 de diciembre de 1982, p. 3.
«El criterio de calidad», *El País/Artes*, Madrid, 5 de noviembre de 1983, p. 2.
«¿Quién teme a las Meninas?», *El País/Artes*, Madrid, 10 de diciembre de 1983, p. 3.
«Enredada en su propia red», *El País/Artes*, Madrid, 17 de diciembre de 1988, p. 6.

- CAMPOY, A. M.: «Otros abanicos», *ABC*, Madrid, 16 de mayo de 1985, p. 115.
- CASTRO, M.: «Soledad Sevilla, volver a descubrir la tercera dimensión», *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 7 de mayo de 1990, p. 49.
- CEBRIÁN, JOSÉ: «Tertulia y poca política con Javier Rupérez en Puebla de Almenara», *ABC*, Madrid, 9 de septiembre de 1985, p. 67.
- DASCA, SUSANA: «Todas las tendencias del arte, en Barcelona», *Diario 16*, Madrid, 2 de junio de 1989, p. 39.
- DE LA CALLE, ROMÁN: «Las formas evanescentes», *El Temps*, Valencia, 11 de diciembre de 1989, pp. 51 y 52.
- Diario de Granada*, «Convocados los premios Ciudad de Granada, en sus tres modalidades», Granada, 9 de enero de 1985, p. 9.
- Diario de Navarra*, «Un millón de obras en Arco 86», Pamplona, 10 de abril de 1986, p. 17.
- El Heraldo de Aragón*, «Pintores y escultores españoles: 1981-1986», Zaragoza, 8 de abril de 1986, p. 18.
- El Punto de las Artes*, «Soledad Sevilla y Concha Siquella, dos conceptos del espacio», Madrid, 15-21 de mayo de 1987, p. 14.
- Expansión*, «Soledad Sevilla en Soledad Lorenzo», Madrid, 30 de diciembre de 1988, p. 30.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Salón de los 16: una cita anual», *Diario 16*, Madrid, 14 de mayo de 1989, pp. 105 y 120.
- «Diálogo y pintura», *Diario 16*, Madrid, 31 de mayo de 1989, p. 36.
- «Soledad Sevilla», *Diario 16*, Madrid, 31 de mayo de 1989, p. 56.
- GÁLLEGO, JULIÁN: «Toreo por soleares», *ABC*, Madrid, 29 de diciembre de 1988, p. 115.
- GARCÍA-LARIOS: «Las Meninas entre la línea y la luz», *El Defensor de Granada*, Granada, 18 de octubre de 1984, p. 32.
- GÓMEZ SEGADÉ, JUAN MANUEL: «Las Meninas de Soledad Sevilla», *El Ideal de Granada*, Granada, 16 de enero de 1985, p. 22.
- «Sola y soleada Soledad», *El Ideal de Granada*, Granada, 22 de junio de 1987, p. 8.
- «Nuevas visiones de la Alhambra», *El Ideal de Granada*, Granada, 26 de abril de 1988, p. 8.
- GUASCH, ANNA MARÍA: «La tarde sevillana de Soledad Sevilla», *Liberación*, Madrid, 20 de diciembre de 1984, p. 23.
- GUTIÉRREZ, FERNANDO: «Real(ismo)Real», *La Vanguardia*, Barcelona, 6 de marzo de 1983, p. 59.
- HUICI, FERNANDO: «Fin de fiesta», *El País/Artes*, Madrid, 29 de junio de 1981, p. 2.
- «Mujeres en la plástica», *El País/Artes*, Madrid, 9 de octubre de 1982, p. 2.
- «Las medidas del arte», *El País/Artes*, Madrid, 8 de junio de 1985, p. 2.
- «Abanicos pintados y otras invenciones», *El País/Artes*, Madrid, 11 de mayo de 1985, p. 2.
- «Propuestas Objetivas», *El País/Artes*, Madrid, 25 de mayo de 1985, p. II.
- «Soledad Sevilla», *El País/Artes*, Madrid, 19 de enero de 1985, p. I.
- «1981-1986», *El País/Artes*, Madrid, 4 de abril de 1986, p. 14.
- «Soledad Sevilla», *El País/Artes*, Madrid, 20 de febrero de 1987, p. 14.
- «En las luces de la Alhambra», *El País/Artes*, Madrid, 27 de febrero de 1987, p. 14.
- «Soledad Sevilla», *El País/Artes*, Madrid, 15 de mayo de 1987, p. 14.
- KOETHER, JUTTA Y DIEDRICH: DIEDERICHSEN: «Spanish art and culture viewed from Madrid», *Artscribe*, Nueva York, septiembre-octubre de 1986, no. 59, p. 60.
- La Luna de Madrid*, «Soledad Sevilla», Madrid, no. 2, diciembre de 1983, p. 24.
- LOGROÑO, MIGUEL: «Soledad Sevilla», *Diario 16*, Guía/arte, Madrid, 7 de marzo de 1987, p. XI.
- LORENTE, MANUEL: «I Biental Iberoamericana de Arte Seriado (I)», *ABC*, Sevilla, 4 de abril de 1986, p. 61.

- MAGGIORI, ROBERT: «Jean Lyotard: vivimos en un tiempo calculable, contabilizado y adeudado», *Diario 16*, Madrid, 6 de enero de 1990, p. 29.
- MARÍN-MEDINA, JOSÉ: «Becarios de la Fundación Juan March», *Informaciones/De las Artes y de las Letras*, Madrid, 16 de diciembre de 1982, p. 7.
- MARCHÁN-FIZ, SIMÓN: «Le bateau ivre: para una genealogía de la sensibilidad posmoderna», *Revista de Occidente*, Madrid, noviembre de 1984, no. 42, pp. 7 y 28.
- MOLINA, MARGOT: «En el espacio de una torre», *El País/Artes*, Madrid, 26 de mayo de 1990, p. 12.
- P., A.: «Inaugurada la exposición itinerante Real(ismo)Real», *Diario de Cuenca*, Cuenca, 5 de enero de 1983, p. 5.
- PÉREZ-GUERRA, JOSÉ: «16 artistas contemporáneos en la Caixa», *Cinco Días*, Madrid, 15 de abril de 1986, p. 30.
- POTTECHER, BEATRIZ: «Los abanicos como soporte pictórico», *La Vanguardia*, Barcelona, 7 de julio de 1985, p. 41.
- ROSE, BÁRBARA: «Elena de Rembrandt», *ABC/Artes*, Madrid, 11 de noviembre de 2006, p. 44.
- RUBIO, JAVIER: «Soledad Sevilla», *ABC*, Madrid, 19 de diciembre de 1983, p. 92.
 «Propuestas Objetivas», *ABC*, Madrid, 30 de mayo de 1985, p. 117.
 «Artistas españoles, 1981-1986», *ABC*, Madrid, 1 de mayo de 1986, p. 98.
 «Liquidación y cierre», *ABC/Artes*, Madrid, 16 de julio de 1987, p. 106.
- RUIZ, ENRIQUE ANDRÉS: «Soledad Sevilla: Recortes y galleos», *CYAN*, Madrid, no. 13, 1989, pp. 35-37.
- SAMANIEGO, FERNANDO: «Geometrías del toreo», *El País/Artes*, Madrid, 7 de enero de 1989, p. 8.
- S., O.: «Cien cajas en la Estación de Francia», *La Vanguardia*, Barcelona, 15 de abril de 1989, p. 42.
- TRENAS, MIGUEL ÁNGEL: «La Caixa presenta una selección de las artes plásticas españolas de los 80», *La Vanguardia*, Barcelona, 7 de abril de 1986, p. 16.
- URIOL, ESTER: «Soledad Sevilla, pasión, pintura y toros», *Cinco Días*, Madrid, 13 de diciembre de 1988, p. 39.
- V. G., A.: «Expuestos los cuadros seleccionados en el “Ciudad de Granada”», *Diario de Granada*, Granada, 18 de octubre de 1984, p. 10.
- VICENT GALDÓN, FRANCISCO: «Soledad Sevilla. Pinturas», *Guadalajara 2000*, Guadalajara, 23 de diciembre de 1988, p. 16.
- Ya, «Artistas españoles en una exposición colectiva», Madrid, 9 de abril de 1986, p. 41.
- ZABALA, GUILLERMO: «Propuestas Objetivas», *Diario 16/Exposiciones Arte*, Madrid, 8 de junio de 1985, p. XII.

DARYA VON BERNER

Catálogos

- ART BASEL (21ª, 1990, BASILEA): *Art 21'90 Basel*, stand Galería Miguel Marcos, junio de 1990, p. 326.
- ART COLOGNE, (24ª, 1990, COLONIA): *Art-Cologne, 24. International*, stand Galería Miguel Marcos, noviembre de 1990, sin página.
- AYUNTAMIENTO DE ALBACETE: *I Bienal de Albacete*, textos de Martín Bartolomé y Fernando Huici, Museo de Albacete, Albacete: Excelentísimo Ayuntamiento de Albacete, septiembre de 1986, p. 31.
- AYUNTAMIENTO DE MADRID: *III Salón de Pintura Joven de Madrid. Juan Daroca, Darya von Berner, Miguel Ochando*, Lonja del Centro Cultural Casa del Reloj, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1986, sin página.
13 Jóvenes Pintores, Círculo de Bellas Artes, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, septiembre de 1986, sin página.
- AYUNTAMIENTO DE MURCIA: *II Bienal de Pintura de Murcia*, Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 1987, sin página.

- BONET, JUAN MANUEL: «Palabras ante un bosque de cuadros», *II Bienal de Pintura de Murcia*, Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Consejería de Cultura, Educación y Turismo, Departamento de Artes Plásticas, 1987, sin página.
- «Darya von Berner», *Darya Von Berner*, Galería Décaro, Madrid: Galería Décaro, marzo de 1988, sin página.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: «Imágenes en blanco», *Darya Von Berner*, Galería Miguel Marcos, Madrid: Galería Miguel Marcos, junio de 1990, sin página.
- CASTRO, ANTÓN X.: «De la pintura y de la naturaleza...», *I Becas de Creación Artística Banesto*, Recinto Ferial de la Casa de Campo-IFEMA, Madrid: Banesto, 8-13 de febrero de 1990, pp. 147-149 y 153.
- CASTRO, ANTÓN X.Y RAMÓN TÍO-BELLIDO: «Spain is different?», *Euro-Arte. Encontro Europeu de Arte*, Guimaraes, Portugal, julio-agosto de 1989, p. 41.
- GUISASOLA, FÉLIX: «La muestra de Arte Joven: un mecanismo cultural», *Muestra de Arte Joven. 1987*, Círculo de Bellas Artes, Madrid: Instituto de la Juventud, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 131 y 133.
- JUNTA DE EXTREMADURA: *II Premio Constitución de Pintura*, Sala de la Consejería de Educación y Cultura, Mérida: Junta de Extremadura, diciembre de 1988, pp. 18 y 19.

Prensa y revistas

- BONET, JUAN MANUEL: «De 1939 a nuestros días», *New Art International*, Nueva York, no. 1-2, mayo-junio de 1988, p. 78.
- «Arco 89 ofrece piezas para todos los gustos», *Diario 16*, Madrid, 12 de febrero de 1989, pp. 84 y 85.
- «El pintor en su entorno», *Blanco y Negro*, Madrid, 14 de enero de 1990, p. 55.
- CASTAÑO, ADOLFO: «Disciplina de la imagen», *ABC*, Madrid, 14 de junio de 1990, p. 144.
- COLLADO, GLORIA: «El mañana es hoy», *Lápiz*, Madrid, no. 39, febrero de 1987, pp. 54 y 55.
- «Pintores en un nuevo espacio», *Guía del Ocio*, Madrid, 26 de octubre-1 de noviembre de 1987, no. 619, p. 42.
- «De la transición al tránsito por la pintura», *Lápiz*, Madrid, no. 52, octubre de 1988, p. 31.
- COSTA, JOSÉ MANUEL: «III Muestra de Arte Joven», *ABC*, Madrid, 2 de julio de 1987, p. 125.
- «Las damas de Arco», *Blanco y Negro*, Madrid, 12 de febrero de 1989, p. 65.
- CYAN, «Muestra de Arte Joven», Madrid, no. 5-6, agosto-octubre de 1987, p. 32.
- DANVILA, JOSÉ RAMÓN: «Darya Von Berner: realismo y expresión», *Guía del Ocio*, Madrid, 21-27 de marzo de 1988, no. 640, p. 41.
- DELMAR, PATRICIA: «Darya Von Berner», *El Independiente*, Madrid, 12 de junio de 1990, p. 38.
- Diario 16*, «Inaugurada ayer en Madrid la Muestra de Arte Joven 1987», Madrid, 17 de junio de 1987, p. 16.
- «Icaro'87. VI edición para los nuevos creadores», Madrid, 6 de diciembre de 1987, p. 45.
- El Punto de las Artes*, «Arte Joven, captación e impulso», Madrid, 19-25 de junio de 1987, p. 3.
- «Becas Banesto y de la Asociación de Amigos de Arco para diez jóvenes creadores españoles», Madrid, 16-12 de septiembre de 1988, p. 1.
- «Cuatro artistas en la Galería Miguel Marcos», Madrid, 29 de septiembre-5 de octubre de 1989, p. 4.
- ERAUSQUIN, S.: «Explosión de creatividad en la III Muestra de Arte Joven que se presenta en Madrid», *Expansión*, Madrid, 14 de julio de 1987, p. 31.
- Formas Plásticas*, «13 Jóvenes Pintores. III Salón de Pintura Joven de Madrid», Madrid, no. 13, octubre de 1986, pp. 14 y 15.
- F., V.: «III Salón de Pintura Joven», *Crónica 3 de las Artes*, Madrid, junio de 1986, p. 11.

- GARCÍA-ALEGRE, ALBERTO: «IX Bienal de Arte de Pontevedra 1987», *CYAN*, Madrid, no. 5-6, agosto-octubre de 1987, p. 9.
- GARCÍA OSUNA, CARLOS: «Darya Von Berner», *Ya*, Madrid, 19 de marzo de 1988, p. 41.
- GONZÁLEZ GARCÍA, ÁNGEL: «Pintura o delito», *Cambio 16*, Madrid, 29 de septiembre de 1986, p. 127.
- HUICI, FERNANDO: «Von Berner», *El País/En Cartel*, Madrid, 4 de marzo de 1988, p. 19.
 «Las costuras de lo real», *El País/Artes*, Madrid, 12 de marzo de 1988, p. 7.
 «Lo uno y lo otro», *El País/Artes*, Madrid, 16 de junio de 1990, p. 15.
- JIMÉNEZ, CARLOS: «Como comprar cuadros que van a multiplicar su precio», *Tiempo*, Madrid, 30 de abril de 1990, p. 157.
- La Luna de Madrid*, «Muestra de Arte Joven», Madrid, julio-agosto de 1987, p. 37.
- PARADES, TOMÁS: «Prefacio de Víctor Martín», *El Punto de las Artes*, Madrid, 23-29 de octubre de 1987, p. 5.
 «I. La mujer y el arte», *El Punto de las Artes*, Madrid, 22-28 de enero de 1988, p. 14.
 «Darya Von Berner: La clasicidad natural», *El Punto de las Artes*, Madrid, 25 de marzo-7 de abril de 1988, p. 5.
 «ARCO'89, ¡aún!», *El Punto de las Artes*, Madrid, 31 de marzo-6 de abril de 1989, p. 3.
 «Cuatro artistas en la Galería Miguel Marcos», *El Punto de las Artes*, Madrid, 29 de septiembre-5 de octubre de 1989, p. 4.
 «Darya Von Berner: desde un jardín umbrío», *El Punto de las Artes*, Madrid, 8-14 de junio de 1990, p. 5.
 «Darya Von Berner a partir del realismo», *El Punto de las Artes*, Madrid, 19-25 de octubre de 1990, p. 17.
- PEREDA P., JAVIER: «Diez jóvenes artistas viven y crean con las becas de Mario Conde», *Tiempo*, Madrid, 16 de enero de 1989, pp. 114 y 115.
- PÉREZ-GUERRA, J.: «Entre lo clásico y la vanguardia», *Cinco Días*, Madrid, 28 de marzo de 1988, p. 31.
- RUBIO, JAVIER: «Trece jóvenes pintores», *ABC*, Madrid, 18 de septiembre de 1986, p. 103.
 «La magia de José Picó y otras magias», *ABC/Artes*, Madrid, 17 de marzo de 1988, p. 17.
- S. C.: «Banesto entrega sus primeras Becas de Creación Artística», *ABC*, Madrid, 8 de julio de 1988, p. 49.
- U. E.: «El arte joven gana adeptos en nuestro país», *Cinco Días*, Madrid, 17 de junio de 1987, p. 37.
- VICENT GALDÓS, FRANCISCO: «A favor de los jóvenes artistas», *Guadalajara 2000*, Guadalajara, 26 de junio de 1987, p. 14.
 «Muestra de Arte Joven 1987», *Guadalajara 2000*, Guadalajara, 26 de junio de 1987, p. 14.
- Ya*, «Muestra de Arte Joven 1987: sube la calidad», Madrid, 17 de junio de 1987, p. 48.

Bibliografía específica

Libros

- A**DORNO, THEODOR W.: *Obra Completa. 7. Teoría Estética*, traducción de Jorge Navarro Pérez, Madrid: Akal, 2004.
- AGUIRRE, JUAN ANTONIO: *Arte Último. La Nueva generación en la escena española*, Madrid: Julio Cerezo Estévez, 1969.
- AIZARUA, SANTIAGO...(ET. AL.): *Doce años de Cultura Española. (1976-1987)*, Equipo Reseña, Madrid: Encuentro, 1989.
- AROLA, RITA: «El retorno de la pintura», *Historia del Arte del Siglo XX*, Barcelona: Salvat, v. 30, 1992, pp. 35-48.
- AUBERTIN, ULRICKE ET AL: *El Arte del Siglo XX. (1950-1990)*, 2 v., v. 1, Barcelona: Salvat, 1990.
- B**ARTHES, ROLAND: *Mitologías*, traducción de Héctor Schmucler, Madrid: Siglo XXI de España, 2005.
- La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, traducción de Joaquín Sala-Sanahuja, Barcelona: Paidós Ibérica, 1989.
- Elementos de la Semiología*, traducción de Alberto Méndez, Madrid: Alberto Corazón, 1971.
- BAUDRILLARD, JEAN: *Cultura y Simulacro*, traducción de Antoni Vicens y Pedro Rovira, Barcelona: Kairós, 2005.
- El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, traducción de Irene Agoff, Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- BONITO OLIVA, ACHILLE: «Vanguardia/Transvanguardia», *Los Manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Anna María Guasch (ed.); traducción de César Palma, Madrid: Akal, 2000, pp. 43-71.
- «Transvanguardia: Italia/América», *Los Manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Anna María Guasch (ed.); traducción de César Palma, Madrid: Akal, 2000, pp. 34-43
- BOWIE, ANDRIU: *Estética y Subjetividad: la filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría artística actual*; traducción de Eleanor Leonetti, Madrid: Visor, 1999.
- BREA, JOSÉ LUIS: *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*, Barcelona: Anagrama, 1991.
- «1989. Por una economía barroca de la representación», *Los Manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Anna María Guasch (ed.); traducción de César Palma, Madrid: Akal, 2000, pp. 223-232.
- BRIHUEGA, JAIME: «Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental», *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 v., v. 2, Madrid: Visor, pp. 143-160.
- BUCHLOH, BENJAMIN H. D.: *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles, Madrid: Akal, 2004.
- BÜRGER, PETER: *Crítica de la estética idealista*, traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid: Visor, 1996.
- C**ALVO SERRALLER, FRANCISCO: *España. Medio Siglo de Arte de Vanguardia. 1939-1985*, Madrid: Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, 2 v., 1985.

- Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid: Alianza, 1988.
- CIXOUS, HÉLÈNE: *La risa de la Medusa: ensayos sobre la escritura*, traducción de Miriam Díaz-Diocaretz, Barcelona: Antrophos, 1995.
- COLLINS, TRICIA Y RICHARD MILAZZO: «El arte al término de lo social», *Los Manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Anna María Guasch (ed.); traducción de César Palma, Madrid: Akal, 2000, pp. 115-156.
- CRIMP, DOUGLAS: «Sobre las ruinas del museo», *La Posmodernidad*, traducción de Jordi Fibla, Barcelona: Kairós, 1985, pp. 75-91. (Publicado originalmente bsjo la coordinación de Hal Foster como *The Anti-Aesthetic: essays on Posmoderns Culture*, Port Townsend, Washington: Bay Pres, 1983).
- CROW, TOMAS: «Versiones de lo pastoral en algunos ejemplos del arte norteamericano actual», *Los Manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Anna María Guasch (ed.); traducción de César Palma, Madrid: Akal, 2000, pp. 190-202.
- «El retorno de Hank Herron», *Los Manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Anna María Guasch (ed.); traducción de César Palma, Madrid: Akal, 2000, pp. 105-115.
- DANTO, ARTHUR C.: *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*, traducción de Carlos Roche, Barcelona: Paidós, 2005.
- La transfiguración del lugar común*, traducción de Ángel y Aurora Mollá Román, Barcelona: Paidós, 2002.
- Después del fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, traducción de Elena Neerman, Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.
- Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 2003.
- DELEUZE, GILLES: *Diferencia y Repetición*, traducción de Alberto Cardín, Madrid: Júcar, 1988.
- DERRIDA, JACQUES: *La Diseminación*, traducción de José Martín Arancibia, Madrid: Fundamentos, 1975.
- La escritura y la diferencia*, traducción de Patricio Peñalver, Barcelona: Antrophos, 1989.
- DICKIE, GEORGE: *El círculo del Arte. Una teoría del Arte*, traducción de Sixto J. Castro, Barcelona: Paidós, 2005.
- ECO, UMBERTO: *La definición del arte*, traducción de R. de la Iglesia, Barcelona: Martínez Roca, 1970.
- Apocalípticos e integrados*, traducción de Andrés Boglar, Barcelona: Lumen, 1985.
- FOSTER, HAL: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 2001.
- «Introducción al posmodernismo», *La Posmodernidad*, traducción de Jordi Fibla, Barcelona: Kairós, 1985, pp. 7-17. (Publicado originalmente bajo la coordinación de Hal Foster como *The Anti-Aesthetic: essays on Posmoderns Culture*, Port Townsend, Washington: Bay Pres, 1983).
- «El futuro de una ilusión o el artista como cultor de carga», *Los Manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones. 1980-1995*, Anna María Guasch (ed.); traducción de César Palma, Madrid: Akal, 2000, pp. 96-105.
- FOUCAULT, MICHEL: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, México: Siglo XXI, 1989.
- Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, traducción de Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- FRIEND, MICHAEL: *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas*, traducción de Rafael Guardiola, Madrid: Antonio Machado Libros, 2004.
- GADAMER, H. GEORG: *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, traducción de Antonio Gómez Ramos, Barcelona: Paidós; Madrid: ICE de la Universidad Autónoma, 1996.
- GARCÍA, ANA MARÍA.ET AL: *Literatura y (pos)modernidad*, Buenos Aires: Biblos, 2008.

- GOMBRICH, ERNST HANS J.: *Arte e Ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, traducción de Gabriel Ferrater, Madrid: Debate, 2002.
- Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, traducción de José M. Valverde, Madrid: Debate, 1998.
- GÓMEZ, VICENTE: *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Madrid: Cátedra; Valencia: Universitat, 1998.
- GOODMAN, NELSON: *Maneras de hacer mundos*, traducción de Carlos Thiebaut, Madrid: Visor, 1990.
- GREENBERG, CLEMENT: *La pintura moderna y otros ensayos*, traducción de Félix Fanés, Madrid: Siruela, 2006.
- GUASCH, ANNA MARÍA: «Una lectura de la posmodernidad: de la simulación al discurso del trauma», *Estéticas del Arte Contemporáneo*, Salamanca: Ediciones Universidad, 2002, pp. 89-111.
- GUTIÉRREZ POZO, ANTONIO: *Virtualidad, Aletheia, Crítica: la esencia del arte en la estética contemporánea*, Madrid: Mileto, 2005.
- HABERMANS, JÜRGEN: «La modernidad un producto incompleto», *La Posmodernidad*, traducción de Jordi Fibla, Barcelona: Kairós, 1985, pp. 19-36. (Publicado originalmente bajo la coordinación de Hal Foster como *The Anti-Aesthetic: essays on Posmoderns Culture*, Port Townsend, Washington: Bay Pres, 1983).
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: *Lecciones de estética*, traducción de Raúl Gabás, Barcelona: Península, 2 v., v. 1, 1989.
- HUGHES, ROBERT: *A toda crítica*, traducción de Alberto Coscarelli, Barcelona: Anagrama, 1992.
- HUME, DAVID: *La norma del gusto y otros ensayos*, traducción de María Teresa Beguiristáin, Barcelona: Península, 1989.
- JACOB, MARY JANE: «Arte en la era Reagan», *Los Manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Anna María Guasch (ed.); traducción de César Palma, Madrid: Akal, 2000, pp. 156-163.
- JARQUE, VICENTE: «Filosofía idealista y romanticismo», *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor, 2 v., v. 1, 2000, pp. 212-225.
- JOACHIMIDES, CHRISTOS M.: «Un nuevo espíritu en la pintura», *Los Manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Anna María Guasch (ed.); traducción de César Palma, Madrid: Akal, 2000, pp. 13-17.
- KRAUSS E., ROSALIND: *La originalidad de las Vanguardias y otros mitos modernos*, traducción de Adolfo Gómez Cedillo, Madrid: Alianza, 1996.
- El inconsciente óptico*, traducción de J. Miguel Esteban Cloquell, Madrid: Tecnos, 1997.
- KUSPIT, DONALD B.: «Fuego antiaéreo de los radicales. El proceso norteamericano contra la pintura alemana actual», *Los Manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Anna María Guasch (ed.); traducción de César Palma, Madrid: Akal, 2000, pp. 20-43.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, traducción de Mariano Antolín Rato, Madrid: Cátedra, 1991.
- La posmodernidad. (Explicada a los niños)*, traducción de Enrique Lynch, Barcelona: Gedisa, 1987.
- MARCHÁN-FIZ, SIMÓN: *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, Madrid: Akal, 1997.
- MARTÍN, JEAN-HUBERT: «Magos de la Tierra», *Los Manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Anna María Guasch (ed.); traducción de César Palma, Madrid: Akal, 2000, pp. 347-357.
- MCVILLEY, THOMAS: «Abrir la trampa. La exposición posmoderna y Magos de la Tierra», *Los Manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones. 1980-1995*, Anna María Guasch (ed.); traducción de César Palma, Madrid: Akal, 2000, pp. 357-366.

- MENKE, CRISTOPH: *La soberanía del arte: la experiencia estética de Adorno a Derrida*, traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid: Visor, 1997.
- OWENS, CRAIG: «El discurso de los otros. Las feministas y el posmodernismo», *La Posmodernidad*, traducción de Jordi Fibla, Barcelona: Kairós, 1985, pp. 93-124. (Publicado originalmente -coordinación de Hal Foster- como *The Anti-Aesthetic: essays on Posmoderns Culture*, Port Townsend, Washington: Bay Pres, 1983).
- PÉREZ CARREÑO, FRANCISCA: «El formalismo y el desarrollo de la Historia del Arte», *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor, 2 v., v. 2, 1999, pp. 255-267.
 «Estética analítica», *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor, 2 v., v. 2, 1999, pp. 92-105.
 «El signo estético», *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor, 2 v., v. 2, 1996, pp. 58-72.
- POLLOCK, GRISELDA: «Inscripciones en lo femenino», *Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Textos de exposiciones. 1980-1995*, traducción de César de Palma, Madrid: Akal, 2000, pp. 322-346.
- RUBIO TOVAR, JAVIER: *La vieja diosa. De la filosofía a la posmodernidad*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- RUIZ DE SAMANIEGO, ALBERTO ET AL: *Estéticas del Arte Contemporáneo*, Domingo Hernández Sánchez (ed.); Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.
- SOLANA, GUILLERMO: «El romanticismo francés. El monólogo absoluto», *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 v., v. 1, Madrid: Visor, 2000, pp. 303-317.
- SONTANG, SUSAN: *Sobre la fotografía*, traducción de Carlo Gardini, Madrid: Santillana 2006.
- TASCHEN: *Arte del siglo XX*, traducción de Carlos Chacón Zabalza, Gemma Deza Guil, Ángeles Leiva Morales y Ramón Montón Lara para LocTeam, S. L., Barcelona: Taschen, 2001.
- TATARKIEWICZ, WLADISLAW: *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, traducción de Francisco Rodríguez Martín, Madrid: Tecnos, 2002.
- TAYLOR, BRANDON: *Arte Hoy*, traducción de Isabel Balsinde, Madrid: Akal, 2000.
- THIEBAUT, CARLOS: «La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)», *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor, 2 v., v. 2, 1999, pp. 377-393.
- VILAR, GERARD: «Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Frankfurt», *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 v., v. 2, Madrid: Visor, 1999, pp. 190-201.
- WINCKELMANN, JOAHNN JOACHIM: *Historia del Arte de la antigüedad*, traducción de Herminia Dauer, Barcelona: Iberia, 1994.
- WITTGENSTEIN, LUDWING: *Investigaciones Filosóficas*, traducción de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, México: Instituto de Investigaciones Filosóficas y Barcelona: Crítica, 1988.
Los cuadernos azul y marrón, traducción de Francisco Gracia Guillén, Madrid: Tecnos, 1968.
Los cuadernos azul y marrón, traducción de Francisco Gracia Guillén, Madrid: Tecnos, 1984.
- ZELEVANSKY, LYNN: «Sentido y sensibilidad. Las artistas y el minimalismo de los noventa», *Los Manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Anna María Guasch (ed.); traducción de César Palma, Madrid: Akal, 2000, pp. 307-317.

Monografías

- ÁLVAREZ ENJUTO, JOSÉ MANUEL: *Menchu Lamas. O enigma das Sombras*, traducción de Celia Soto, Ana Vicente, Carla Asensi y Severino Penelas, (textos en gallego y castellano), Pontevedra: Diputación de Pontevedra, Servicio de Publicaciones, 1997, p. 112.
- CASTRO FLÓREZ, FERNANDO: «Huellas del enigma. Reflexiones sobre la figura-matriz en la pintura de Menchu-Lamas», *Menchu Lamas. O enigma das Sombras*, traducción de Celia Soto, Ana Vicente, Carla Asensi y Severino Penelas, (textos en gallego y castellano), Pontevedra: Diputación de Pontevedra, Servicio de Publicaciones, 1997, pp. 33-48.
«Huellas del enigma», *Menchu Lamas. La mano que mira el horizonte*, Madrid: Roberto Ferrer, 2008, pp. 59-76.
- CLOT, MANEL: «Los signos pétreos», *Menchu Lamas. O enigma das Sombras*, traducción de Celia Soto, Ana Vicente, Carla Asensi y Severino Penelas, (textos en castellano y gallego), Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 1997, p. 103.
- COLLADO, GLORIA: «La simple complejidad de Menchu Lamas», *Menchu Lamas. O enigma das Sombras*, traducción de Celia Soto, Ana Vicente, Carla Asensi y Severino Penelas, (textos en castellano y gallego), Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 1997, p. 109.
- FERRER, ROBERTO: *Menchu Lamas. La mano que mira el horizonte*, Madrid: Roberto Ferrer, 2008.
- MOURE, GLORIA: «Menchu Lamas», *Menchu Lamas. O enigma das Sombras*, traducción de Celia Soto, Ana Vicente, Carla Asensi y Severino Penelas, (textos en castellano y gallego), Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 1997, pp. 87-88.
- PATÍÑO, ANTÓN: «Bio-Grafismos. Itinerario creativo. Energía simbólica y signos-raíz en Menchu Lamas», *Menchu Lamas. O enigma das Sombras*, traducción de Celia Soto, Ana Vicente, Carla Asensi y Severino Penelas, (textos en castellano y gallego), Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 1997, pp. 9-24.
- RIVAS, FRANCISCO: «La Luna en las manos», *Menchu Lamas. O enigma das Sombras*, traducción de Celia Soto, Ana Vicente, Carla Asensi y Severino Penelas, (textos en castellano y gallego), Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 1997, p. 63.

Catálogos

- AGUILÓ VICTORY, M.: «La luz del aire», *Victoria Santesmases*, Galería Jorge Kreisler, Madrid: Galería Jorge Kreisler, abril-mayo de 1991, sin página.
- AMESTOY, SANTOS: «La Luna, el abanico y el pez», *26 pintores/13 críticos. Panorama de la joven pintura española*, Sala de la Caja de Pensiones de Barcelona, Barcelona: Obra Cultural de la Caja de Pensiones para la Vejez y el Ahorro de Cataluña y Baleares, 1982, pp. 63-65.
- ARJONA SÁNCHEZ, MANUEL: «El color y el espacio», *Isabel López Mora*, Galería Albatros, Madrid: Galería Albatros, 1991, sin página.
- AYUNTAMIENTO DE CUENCA: *III Bienal Pintura Excelentísimo Ayuntamiento de Cuenca*, Cuenca: Ayuntamiento de Cuenca, 1985.
- AYUNTAMIENTO DE FUENLABRADA: *III Certamen Nacional de Artes Plásticas de Fuenlabrada*, Madrid: Consejería de Cultura Deportes y Turismo, Comunidad de Madrid y Ayuntamiento de Fuenlabrada, 1984.
- AYUNTAMIENTO DE MADRID: *Punto: Artistas Jóvenes en Madrid*, Museo del Ferrocarril de Madrid, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1984.

- Punto. Artistas jóvenes en Madrid*, Antiguo Matadero Municipal, Casa del Reloj, de Madrid, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1985.
- Es de mujeres*, Centro Cultural Alberto Sánchez de Madrid, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Junta Municipal de Vallecas, 1986.
- BARNES, LUCINDA: «Moment and Memory», *Imágenes Líricas. New Spanish Visions*, traducción de Africa Vidal, Lucinda Barnes and Constance Glenn, Long Beach, Los Ángeles: University Art Museum, California State University, 1990, pp. 19-31.
- BARTOLOMÉ, MARTÍN: *Pintura Española. La generación de los ochenta. Selección de obras del Museo de Bellas Artes de Álava*, Museo de Álava, Álava: Diputación Foral de Álava e Instituto de Cooperación Iberoamericano, 1988.
- BONET, JUAN MANUEL: «Retrato de grupo en un paisaje español», *Otras Figuraciones*, Sala de Exposiciones de La Caja de Pensiones de Madrid, Barcelona: Obra Cultural Caja de Pensiones, 10 de diciembre de 1981-30 de enero de 1982, pp. 13-18.
- «Los setenta. De Amadis a Matisse», *Antípodas. Arte Español Actual*, (textos en castellano e inglés), Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Ministerio de Cultura, 1988, pp. 79-97.
- «Las ciudades de MG», *María Gómez. XII Dibujos de la Serie "Agujeros de Luz"*, Lluc Fluxá Galería D'Art, Palma de Mallorca, Palma de Mallorca: Lluc Fluxá Galería D'Art, 1993.
- BONET CORREA, ANTONIO: «Pintura, figuras, sombras y círculo mágico en Menchu Lamas», *Menchu Lamas*, Galería May Moré, Madrid: Galería May Moré, 2001, pp. 7-9.
- BONITO OLIVA, ACHILLE: «La Transvanguardia italiana», *Italia. La Transvanguardia. Sandro Chía, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola di Maria, Nino Lomgobardi, Mimmo Paladino, Ernesto Tatafiore*, Sala de Exposiciones de La Caja de Pensiones de Madrid, Barcelona: Obra Social de La Caja de Pensiones, 1 de febrero-5 de marzo de 1983, pp. 6-11.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: «España: cambio de imagen», *Caleidoscopio Español. Arte Joven de los años 80*, traducción Martín Adel, Fundación General Mediterránea, Madrid: Fundación General Mediterránea, mayo de 1984, pp. 15-35.
- «Relevo histórico», *5 artistas españoles*, Nueva York, Artits Space, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Ministerio de Cultura, 13 de abril-31 de mayo de 1985, pp. 13-21.
- «La defi artistique de la Nouvelle Espagne», FIAC 88, París: FIAC-Galerías Españolas, 1988, sin página.
- «Diez figuras del arte español actual», *Antípodas. Arte Español Actual*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Ministerio de Cultura, 1988, pp. 13-20.
- «Celebración luminosa del entusiasmo», *Fran López Bru*, Madrid: Galería Víctor Martín, 1992, sin página.
- CAMERON, DAN: «El Arte y su Doble», *El Arte y su Doble*, Sala de Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones de Madrid, Barcelona: Fundación Caja de Pensiones, febrero de 1987, pp. 15-39.
- «Whose Modernism Is It, Anyway?», *Imágenes Líricas. New Spanish Visions*, traducción de África Vidal, Lucinda Barnes and Constance Glenn, Long Beach, Los Ángeles: University Art Museum, California State University, 1990, pp. 33-37.
- CANO, HARKAITZ: «L'heure exquise: pliegues, colores, luz y desequilibrio», *Rosa Brun*, Centro Cultural Koldo Mitxelena, Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 27 de octubre de 2005 al 7 de enero de 2006, 2005, pp. 26-31.
- CASTRO FLÓREZ, FERNANDO: «Tristes presentimientos de lo que ha acontecido», *Mareta Espinosa. La guerra como desastre*, Centro Cultural Villa de Móstoles, Móstoles: Ayuntamiento de Móstoles, 2008, pp. 7-14.
- CERECEDA, MIGUEL: «Velos y desvelos de la pintura de María Gómez», *María Gómez. Tercer Libro*, Sala Rivadavia de la Diputación de Cádiz, Cádiz: Fundación Provincial de Cultura, Diputación de Cádiz, 2001, pp. 7-18.
- «Una conversación con María Gómez», *María Gómez. El escritor o las lectoras*, Biblioteca Pública de Zamora, Zamora: Junta de Castilla y León, 2004, pp. 7-16.

- CHINCHILLA MATA, ISABEL: *Fran López Bru. Primavera*, Elche: Institut Municipal de Cultura Ajuntament d'Elx, 2000, sin página.
- COLLADO, GLORIA: «... Como lugar de la representación», *Joven Pintura Española. 3. Madrid Pintado*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1989, sin página.
«Camino trazados», *Sofía Madrigal. Obra: 1989/98*, Madrid: Junta de Castilla-León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, pp. 15-19.
- COMBALÍA, VICTORIA: «Desgarro y lirismo de la Transvanguardia italiana. Ritos públicos y ritos privados», *Italia. La Transvanguardia. Sandro Chía, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola di Maria, Nino Lombardi, Mimmo Paladino, Ernesto Tatafiore*, Sala de Exposiciones de La Caja de Pensiones de Madrid, Barcelona: Obra Social de La Caja de Pensiones, 1 de febrero-5 de marzo de 1983, pp. 68-71.
«Del género femenino en arte», *Arte/Mujer 94*, Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de la Mujer, 1994, sin página.
- CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA COMUNIDAD DE MADRID: *Mujeres. (Manifiestos de una sutileza muy sutil)*, Sala de Exposiciones de la Plaza de España, Madrid: Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, noviembre del 2000-enero de 2001.
Auto-Stop, Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1996, pp. 10, 33-36.
- DANVILA, JOSÉ RAMÓN: «Del arte y del simulacro», *Estructuras, Espacios, Poéticas*, Sala del Canal de Isabel II, Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, febrero-marzo de 1988, sin página.
- DE CASTRO, MARIA ANTONIA: «Mira como brilla el reflejo del agua sobre los árboles», *María Gómez: Tercer Libro*, Sala Rivadavia de la Diputación de Cádiz, Cádiz: Fundación Provincial de Cultura, Diputación de Cádiz, 2001, pp. 20-30.
- ESCRIBANO, MARÍA: «La estrella de Lam-Alif», *María Gómez. Sin Título*, Galería Antonio Machón, Madrid: Galería Antonio Machón, 2000, pp. 13-17.
«Con ardiente frialdad», *Insertis*, Galería Depósito 14, Madrid: Galería Depósito 14, 2003.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Opciones individuales», *Punto. Artistas jóvenes en Madrid*, Lonja de la Casa del Reloj, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Junta Municipal de Arganzuela, mayo de 1985, p. 1.
«Circulando. Imágenes, signos», *Circulando*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid: Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, 21 marzo-21 abril 1986.
«Los ochenta, una nueva mirada en la pintura», *Pintura Española: La generación de los ochenta*, Museo de Álava, Álava: Diputación Foral de Álava e Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1988, pp. 7-14.
«Los ochenta. Nombres para una década», *Antípodas. Arte Español Actual*, textos en castellano e inglés, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Ministerio de Cultura, 1988, pp. 99-123.
I Bienal de Pintura Cultural Rioja, Logroño: Consejería de Educación Cultura y Deportes del Ayuntamiento de Logroño, enero de 1989.
«Una historia reciente», *Arte Español Contemporáneo en la Fundación Juan March*, Fundación Juan March, Madrid: Fundación Juan March, 26 de octubre de 1989-5 de diciembre de 1990, pp. 9-12.
«Nombres para una década», *Aquellos 80*, Sala San Prudencio de la Fundación Caja Vital Kutxa, Santander: Fundación Caja Vital Kutxa, 1996, pp. 7-16.
- GADEA, PATRICIA: «Limpia por dentro, limpia por fuera», *Patricia Gadea*, Galería Masha Prieto, Madrid: Galería Masha Prieto, 1996, sin página.
- GÁLLEGO, JULIÁN: «Lo actual en la pintura española», *Caleidoscopio Español. Arte Joven de los años 80*, traducción de Martín Adel, Fundación General Mediterránea, Madrid: Fundación General Mediterránea, mayo de 1984, p. 10.
- GARCÍA, AURORA: «Ayer y hoy del siglo XX», *8ª Bienal Nacional de Arte de Pontevedra*, traducción al gallego de Marisa Paredes, (texto en castellano y gallego), Pontevedra: Excelentísima Diputación Provincial de Pontevedra, 1985, pp. 9-15.

- «Diecisiete artistas/Diecisiete autonomías», *Diecisiete artistas/Diecisiete Autonomías*, Pabellón Mudéjar de Sevilla, Madrid: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1986, sin página.
- GLENN, CONSTANCE: «Acknowledgments», *Imágenes Líricas. New Spanish Visions*, traducción de Africa Vidal, Lucinda Barnes and Constance Glenn, Long Beach, Los Ángeles: University Art Museum, California State University, 1990, pp. 7-10.
- «Foreword», *Imágenes Líricas. New Spanish Visions*, traducción de África Vidal, Lucinda Barnes and Constance Glenn, Long Beach, Los Ángeles: University Art Museum, California State University, 1990, pp. 13-17.
- GÓMEZ, MARÍA: *María Gómez. Nueve Constelaciones*, Galería Antonio Machón, Madrid, Madrid: Galería Antonio Machón, 1994, sin página.
- María Gómez. Sin título*, Galería Antonio Machón, Madrid: Galería Antonio Machón, 2000, sin página.
- María Gómez. Maestro*, Galería Siboney, Santander: Galería Siboney, 2008, sin página.
- GONZÁLEZ CASTRO, CARMEN: «Soledad Sevilla. Transcurso de una obra», *Soledad Sevilla. Transcurso de una obra*, Centro Damián Bayón del Instituto de América de Santa Fe, Granada: Ayuntamiento de Santa Fe, junio de 2008, pp. 15-81.
- GONZÁLEZ GARCÍA, ÁNGEL: «Así se pinta la historia (en Madrid)», *Madrid D. F.*, Museo Municipal de Madrid, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, octubre-noviembre de 1980, sin página.
- «Niágara Falls: consideraciones precipitadas contra cierto realismo» *Otras Figuraciones*, Sala de Exposiciones de La Caja de Pensiones de Madrid, Madrid: Obra Cultural Caja de Pensiones, 10 de diciembre de 1981-30 de enero de 1982, pp. 9-12.
- GONZÁLEZ, ÁNGEL; RIVAS, FRANCISCO Y JUAN MANUEL BONET: *Nuevas Figuraciones*, Sala de Exposiciones del Centro de Servicios de La Caja de Pensiones de Madrid, Madrid: Caja de Pensiones, 1982, sin página.
- GRASSKAMP, WALTER: «Conversaciones con los artistas», *Origen y Visión. Nueva Pintura Alemana*, Palacio de Velázquez, Madrid: Ministerio de Cultura y Fundación Caja de Pensiones, 1984, pp. 7-72.
- HOLGUERAS PECHARROMÁN, CARMEN: «De hojalatería y pintura en general a producciones de género», *Patricia Gadea*, Casa Municipal de las Artes de Alcorcón, Alcorcón: Ayuntamiento de Alcorcón, 1997, sin página.
- IRISARRI, TRINIDAD: «Bordeando Villanueva», escrito para la presentación del vídeo *Bordeando Villanueva*, en el Centro Cultural de Villanueva de la Cañada, Madrid, 2007.
- JIMÉNEZ, CARLOS: «Mareta Espinosa. O la alegría imprescindible del color», *Mareta Espinosa. Oculto en pliegues*, Galería IslaHabitada, Cádiz: Galería IslaHabitada, 2008, sin página.
- LAMAS, MENCHU: «Abstracción simbólica», *Menchu Lamas. La mano que mira el horizonte*, Galería May Moré, Madrid: Galería May Moré, 2008, p. 7.
- LÓPEZ BRU, FRAN: *Fran López Bru*, Madrid: Galería Emilio Navarro, 1994, sin página.
- LÓPEZ MORA, ISABEL: *Isabel López Mora*, Galería Albatros, Madrid: Galería Albatros, 1992.
- MADERUELO, JAVIER; IGLESIAS, JOSÉ MARÍA Y CARLOS JIMÉNEZ: *Oustpaint. DOCUMENTA 8*, Kassel, Alemania, Madrid: Ministerio de Cultura, Infe, Instituto de la Juventud y Diputación de Alicante, 1987.
- MADRIGAL, SOFÍA: *Sofía Madrigal. Silos solos*, Claustro Galería de Arte, Segovia: Claustro Galería de Arte, 2005.
- MINISTERIO DE CULTURA: *Tendencias en Nueva York*, Palacio de Velázquez de Madrid, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983.
- MORA, LITA: *Lita Mora. A cielo abierto*, Sala Rivadavia de Cádiz, Cádiz: Fundación Provincial de Cultura, 1997.
- Lita Mora*, Museo de Cádiz, Cádiz: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2001.
- Lita Mora. Retrospectiva. (1984-2006)*, Claustro de Exposiciones de la Diputación de Cádiz, Cádiz: Fundación Provincial de Cultura, Diputación de Cádiz, 27 de octubre-3 de diciembre de 2006.
- MORALES BARBA, RAFAEL: «Ana Mazoy», *Ana Mazoy. ESC-ALA*, Lugo: Museo de Lugo, sin página.

- MOREDA, DANIEL: «El deslizarse de las imágenes», *Menchu Lamas*, Galería May Moré, Madrid: Galería May Moré, 2001, pp. 11-15.
- OLIVARES, JAVIER: «Nunca le cuentas nada a nadie», *Ángeles San José*, Galería Antonio Machón, Madrid: Galería Antonio Machón, marzo 1991, sin página.
- OLMO, SANTIAGO B.: «Una manera de recitar poesía», *Memoria. Soledad Sevilla. 1975-1995*, traducción de Brian Hughes, Miguel Angel Pérez y Jeff Humm, (textos en castellano e inglés), Palacio de Velázquez, Madrid: Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1995, pp. 115-123.
- PALACIOS, MANUEL: «Esquizo-Media», *Carlos Canet Fortea y Eugenia Funes*, Palacio Gravina de Alicante, Alicante: Diputación de Alicante, Centro Eusebio Sempere de Arte y Comunicación Visual del Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1992.
- PANERO, JUAN LUIS Y SOLEDAD SEVILLA: «Una tumba en Cayambe», *Soledad Sevilla*, Sala Luzán de la Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991, sin página.
- PARDO, TANIA: «La esencia del tiempo», folleto editado para la exposición: *Ana Díaz. La esencia del tiempo*, Galería Ángela Sacristán, Madrid: Galería Ángela Sacristán, 2001, sin página.
- PEREDA, ROSA: «Cinco miradas en el límite», *Pentálogo*, Centro Cultural Galileo, Madrid: Centro Cultural Galileo, Ayuntamiento de Madrid, Junta Municipal de Chamberí, 2003, pp. 7-8.
- POWER, KEVIN: «Un sentido de la medida», *Pintores y escultores españoles. 1981-1986*, traducción de Margarita Borja, Sala de Exposiciones de La Caja de Pensiones de Madrid, Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 9 de abril-11 de mayo de 1986, pp. 9-19.
- «Corriendo tras la olas a la orilla del mar, llamándolas por su nombre», *Cota Cero, sobre el nivel del mar*, traducción de José Antonio Álvarez Amorós, Jardín Botánico de Madrid, Alicante: Diputación de Alicante, 1985, pp. 7-10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56-58.
- «Una conversación con Soledad Sevilla», *Memoria. Soledad Sevilla. 1975-1995*, traducción de Brian Hughes, Miguel Angel Pérez y Jeff Humm, (textos en castellano e inglés), Palacio de Velázquez de Madrid, Madrid: Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1995, pp. 93-113.
- QUIÑONERO, CARMEN S.: «Patricia contre cirque», *Patricia Gadea*, Galerie Azahar, París. Galerie Azahar, 1999, sin página.
- ROJO, MARÍA LUISA: *María Luisa Rojo. Génesis*, Galería May Moré, Madrid: Galería May Moré, 1997.
- María Luisa Rojo*, Galería May Moré, Madrid: Galería May Moré, 1999.
- ROMERO, YOLANDA: «Una conversación con Soledad Sevilla», *Soledad Sevilla. L'Espace y el Recinto*, traducción de Tomás Belaire, Karel Clapshaw, y Ricardo Lázaro, (textos en castellano, valenciano e inglés), Centre del Carme, Valencia: IVAM, (Institut Valencia d'Art Modern), 2001, pp. 10-39.
- ROMÓN, MANUEL M.: «Una sombra es una sombra es una sombra (Bosquejo de una pintora para mí mismo)», *Menchu Lamás*, Galería May Moré, Madrid: Galería May Moré, 2001, pp. 14-15.
- RUIZ, ENRIQUE ANDRÉS: «Los ángeles del sur», *Lita Mora. Los Paraísos Perdidos*, Galería Masha Prieto, Madrid: Galería Masha Prieto, 2000, sin página.
- «Pintura o figuraciones», *Figuras y Figuraciones*, Juan Amiano Galería de Arte, Pamplona: Juan Amiano Galería de Arte, 11 de diciembre al 5 de enero de 2004, sin página.
- SCHHELLMANN, JÖRG Y BERND KLÜSER: «Preguntas a Joseph Beuys», *Joseph Beuys*, traducción de Valery Touet, Galería Edurne, Madrid: Galería Edurne, enero-febrero de 1989.
- SEVILLA, SOLEDAD: «Proceso», *Soledad Sevilla*, Sala Luzán de la Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991, sin página

- SOLANS, PIEDAD: «Rosa Brun, el afuera del lenguaje», *Rosa Brun*, Centro Cultural Koldo Mitxelena, Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 27 de octubre de 2005 al 7 de enero de 2006, 2005, pp. 13-17.
- STORR, ROBERT: «Dones sencillos», *Robert Ryman*, traducción de Maria Luisa Balseiro, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Ministerio de Cultura, 1993, pp. 11-53
- THOMAS, KARIN: «Beuys. La vida. La obra», *Beuys vor Beuys. Trabajos tempranos. Colección Van Der Grinten*, traducción de Antonio de Zubiarre, Palacio de Sástago de Zaragoza, Zaragoza: Diputación de Zaragoza y Caja de Madrid, 15 de diciembre de 1989-14 de enero de 1990; Madrid, Casa del Monte, 6 de febrero de 1990-4 de marzo de 1990.
- VALLINA, SONSOLES: «Identidad Atlántica: imagen de la pintura gallega de los ochenta», *4ª Bienal de Arte Ciudad de Oviedo*, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo, 1984, pp. 97-101.
«Pintar en Castilla-León», *4ª Bienal de Arte Ciudad de Oviedo*, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo, 1984, pp. 61-63.
- VILLAESPESA, MAR: «Memoria. Soledad Sevilla. 1975-1995», *Memoria. Soledad Sevilla. 1975-1995*, traducción de Brian Hughes, Miguel Ángel Pérez y Jeff Humm, (textos en castellano e inglés), Palacio de Velázquez de Madrid, Madrid: Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1995, pp. 15-29.

Prensa y revistas

- Arte y Parte*, «Chiti Ayuso», Santander, no. 61, febrero-marzo de 2006, p. 137.
- ALONSO MOLINA, OSCAR: «Elena del Rivero», *Arte y Parte*, Santander, no. 39, octubre-noviembre de 1998, p. 92.
«María Gómez», *Arte y Parte*, Santander, no. 26, abril-mayo de 2000, p. 128.
«Ángeles San José», *Arte y Parte*, Santander, no. 27, junio-julio de 2000, p. 138.
«Juan Giralte/Ángeles San José», *Arte y Parte*, Santander, no. 32, 2001, p. 146
«Chiti Ayuso», *Arte y Parte*, Santander, no. 35, 2001, p. 134.
«Elena del Rivero», *Arte y Parte*, Santander, no. 35, 2001, p. 122.
«Felicidad Moreno», *Arte y Parte*, Santander, no. 49, febrero-marzo de 2004, p. 136.
«Darya von Berner. Renacer tras la poda», *ABC*, Madrid, 28 de enero de 2006, p. 40.
«Darya von Berner», *Arte y Parte*, Santander, no. 61, febrero-marzo de 2006, p. 144.
«Lita Mora. Pinturas», *ABC/Artes*, Madrid, 3 de junio de 2006, p. 37.
«Mareta Espinosa. Oculto en pliegues», *ABC*, Madrid, 19 de abril de 2008, p. 46.
- ÁLVAREZ ENJUTO, JOSÉ M.: «Nuevos Valores», *Arteguía*, Madrid, diciembre de 1987, no. 36, pp. 14-18.
- AZNAR ALMAZÁN, SAGRARIO: «Pilar Insertis», *Espacio, Tiempo y Forma, serie VII: Historia del Arte*, no. 5, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Logroño, 1992, pp. 449-465.
- BONET, JUAN MANUEL: «¿Existe una vanguardia española?», *Guadalimar*, Madrid, diciembre de 1979, no. 47, pp. 40-43.
«Contra el arte de los sesenta», *Comercial de la Pintura*, Logroño, no. 1, febrero de 1983, pp. 3-10.
«De 1939 a nuestros días», *New Art International*, Nueva York, no. 1-2, mayo-junio de 1988, pp. 74-78.
«Arco 89 ofrece piezas para todos los gustos», *Diario 16*, Madrid, 12 de febrero de 1989, pp. 84-85.
«Les Magiciens de la Terre», *El Europeo*, Madrid, mayo de 1989, no. 12, p. 20.
«María Gómez», *ABC/Artes*, Madrid, 3 de enero de 1991, p. 101.
«Rosa Brun, hacia la escultura», *ABC/Artes*, Madrid, 18 de abril de 1991, p. 135.
«Por el Madrid de la M-30», *ABC/Artes*, Madrid, 29 de abril de 1994, p. 24.
- BONET, PILAR: «Rusia, tras la quiebra del imperio soviético», *El País 10000*, Madrid, 18 de octubre de 2004, pp. 42-46.

- BREA, JOSÉ LUIS: «Tras el concepto. Excepticismo y pasión», *Comercial de la Pintura*, Logroño, no. 2, octubre de 1983, pp. 45-69.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: «El desconcierto de la pintura», *El País*, Madrid, 15 de julio de 1984, p. 12.
 «La globalización del arte español», *El País 10.000*, Madrid, 18 de octubre de 2004, p. 160.
 «La política oficial y el arte contemporáneo entre 1980/1995», *Mercado del arte y coleccionismo en España. (1980-1995)*, Cuadernos ICO, no. 9, Madrid: Instituto de Crédito Oficial, 1996, pp. 67-80.
- CAMERON, DAN: «Report from Spain», *Art in America*, Nueva York, traducción de Esther López Calvo, febrero de 1985, pp. 25-35.
 «El Post-Feminismo», *Flash Art* (edición española), Nueva York, febrero de 1988, pp. 40-43.
- CASANI, BORJA; JUAN CARLOS DE LA IGLESIA Y EMILIO MERINO: «Juan Luis Cebrián. Director de El País», *La Luna de Madrid*, Madrid, abril de 1985, pp. 8-9.
- CASTAÑO, ADOLFO: «Sofía Madrigal y el ensimismamiento», *ABC*, Madrid, 11 de marzo de 1994, p. 32.
 «En la ciudad de Chiti Ayuso», *ABC/Artes*, Madrid, 10 de octubre de 1997, p. 24.
 «María Luisa Rojo: la vida que es», *Blanco y Negro*, Madrid, 20 de julio de 1997, p. 37.
 «Patricia Gadea: la evolución opaca», *ABC/Artes*, Madrid, 8 de mayo de 1999, p. 40.
- CASTRO FERNÁNDEZ, X. A.: «Imaxes dos oitenta desde Galicia», *El Faro de Vigo/Artes y Letras*, Vigo, 22 de julio de 1984, pp. 221-222.
- CASTRO FLÓREZ, FERNANDO: «Lujo y Sutileza. Rosa Brun», *ABC/Artes*, Madrid, 29 de septiembre de 2001, p. 30.
- CLEMENTE, JOSÉ LUIS: «Felicidad Moreno», *Arte y Parte*, Santander, no. 15, junio-julio de 1998, p. 100.
- COLLADO, GLORIA: «De la transición al tránsito por la pintura», *Lápiz*, Madrid, no. 52, octubre de 1988, pp. 29-32.
 «El mañana es hoy», *Lápiz*, Madrid, no. 39, febrero de 1987, pp. 52-58.
 «Mira como caen los jóvenes al moverse las palmeras», *Lápiz*, Madrid, no. 82-83, 1991-1992, pp. 64-67.
- CORBEIRA, DARIO: «Los espacios del arte de los 80», *Internacional*, Madrid, no. 4, diciembre de 1985-enero de 1986, pp. 12-15.
- COSTA, JOSÉ MANUEL: «III Muestra de Arte Joven», *ABC*, Madrid, 2 de julio de 1987, p. 125.
- DE ALFONSO, CARLOTA: «Pura simplicidad pictórica», *El Punto de las Artes*, Madrid, 21-27 de enero de 2000, p. 8.
- DEL MORAL, RUTH: «María Gómez», *Arte y Parte*, Santander, no. 1, febrero-marzo de 1996, p. 58.
- DEL RIVERO, ELENA: «Carta a Carmen Calvo», *Arte y Parte*, Santander, no. 9, junio-julio de 1997, p. 10.
- DÍAZ-GUARDIOLA, JAVIER: «Menchu Lamas: sólo la pintura ofrece un verdadero estado de libertad», *ABC*, Madrid, 15 de septiembre de 2001, p. 34.
- El Europeo*, «¿Por qué no hay acuerdo?. Diálogo entre José María Cuevas y Antonio Gutiérrez», Madrid, junio de 1988, no. 2, pp. 113-121.
- ERAUSQUIN, S.: «Explosión de creatividad en la III Muestra de Arte Joven que se presenta en Madrid», *Expansión*, Madrid, 14 de julio de 1987, p. 31.
- ESCRIBANO, MARÍA: «Ángeles San José», *Arte y Parte*, Santander, no. 65, 2006, p. 137.
- ESTEFANÍA, JAVIER: «Sultanes del Swing», *El País 10.000*, Madrid, 18 de octubre de 2004, p. 31.
- FERNÁNDEZ, BEATRIZ: «El fantasma de la liquidez», *El Europeo*, Madrid, febrero de 1990, no. 20, p. 81.
- FERNÁNDEZ, LUIS ALONSO: «Nuevos valores. Incontinente caudal», *Reseña*, Madrid, no. 177, septiembre-octubre de 1987, pp. 38-42.
 «Ambigüedad multifacética», *Reseña*, Madrid, no. especial 25 años, mayo de 1988, pp. 78-83.
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL: «Fran López-Bru», *ABC/Artes*, Madrid, 1 de noviembre de 1996, p. 29.

- «Ángeles San José», *ABC*, Madrid, 6 de marzo de 1998, p. 31.
- FORRIOLS, RICARDO: «Felicidad Moreno/Darío Villalba», *Arte y Parte*, Santander, no. 31, febrero-marzo de 2001, p. 152.
- FREY, BRUNO S. Y ÁNGEL SERNA: «El arte de invertir», *El País/Artes*, Madrid, 18 de noviembre de 1989, p. 3.
- GADDEA, PATRICIA: «El papel de la mujer», *ABC/Artes*, Madrid, 10 de enero de 1997, p. 38.
- GARCÍA, ÁNGELES: «Europalia 85. La cultura española invade Bélgica», *El País*, Madrid, 30 de septiembre de 1985, pp. 9-11.
- GARCÍA, AURORA: «Deambulando por las Neofiguraciones», *Vardar*, Madrid, no. 3, marzo de 1982, pp. 5-11.
- GARCÍA, CAROLINA: «Felicidad Moreno», *Arte y Parte*, Santander, no. 53, octubre-noviembre de 2004, p. 114.
- GARCÍA-OSUNA, CARLOS: «Novísimas de la pintura», *Ya Dominical*, Madrid, no. 358, 14 de febrero de 1988, pp. 10-17.
- «El humor de Patricia Gadea», *ABC/Artes*, Madrid, 4 de octubre de 1996, p. 35.
- «Lita Mora y las Musas», *ABC/Artes*, Madrid, 10 de octubre de 1997, p. 24.
- GARCÍA YELO, MARÍA: «Acumulaciones», *ABC*, Madrid, 15 de enero de 2005, p. 30.
- GÓMEZ DE LIAÑO, IGNACIO: «Las Artes del Estado», *Sur-Exprés*, Madrid, no. 5, 1987, pp. 9-11.
- GROUT, CATHERINE: «La Nueva Generación Española», *Flash Art* (edición española), Nueva York, febrero de 1988, pp. 57-59.
- Guadalimar*, «El arte de invertir y la inversión en arte», (editorial), Madrid, enero de 1980, sin página.
- GUIASOLA, FÉLIX: «Otros realismos, otras figuraciones», *Vardar*, Madrid, no. 1, enero de 1982, pp. 1-3.
- HUICI, FERNANDO: «Los polémicos comienzos de una década. “1980”: una apuesta por la pintura», *El País/Artes*, 3 noviembre de 1989, p. 2/A.
- JIMÉNEZ, PABLO: «Ocho jóvenes pintoras en el mundo del arte», *Época*, Madrid, no. 84, 20 de octubre de 1986, pp. 76-80.
- «Isabel López-Mora», *ABC/Artes*, Madrid, 23 de mayo de 1991, p. 142.
- «Los 80: radiografía del entusiasmo», *ABC/Artes*, Madrid, 20 de noviembre de 1992, p. 31.
- «Fran López-Bru: el esplendor de los 80», *ABC/Artes*, Madrid, 28 de febrero de 1992, p. 31.
- «Fran López-Bru: una teoría del color», *ABC/Artes*, Madrid, 13 de mayo de 1994, p. 29.
- «Santoral de Lita Mora», *ABC/Artes*, Madrid, 28 de mayo de 1994, p. 34.
- «Encuentros y dicotomías en Rosa Brun», *ABC/Artes*, Madrid, 13 de octubre de 1995, p. 28.
- «Un lugar para soñar», *Lita Mora*, Galería Masha Prieto, Madrid: Galería Masha Prieto, 1997, sin página.
- «Sin pedir perdón», *ABC*, Madrid, 24 de enero de 2004, p. 34.
- KOETHER, JUTTA Y DIEDRICH DIEDERICHSEN: «Spanisch Art Today», *Flash Art/International Edition*, Nueva York, traducción de Silvia Castelló, marzo de 1985, no. 121, pp. 58-61.
- Artscribe*, «Spanish art and culture viewed from», Nueva York, traducción de Silvia Castelló, septiembre-octubre de 1986, no. 59, p. 56-61.
- Lápiz*, «Arco'88», Madrid, febrero de 1988, p. 76.
- LEBRERO STÄLS, JOSÉ: «Abstracción geométrica años 80. Escépticos del dogma», *Lápiz*, Madrid, no. 47, año V, febrero de 1988, pp. 32-41.
- LLORCA, VICENTE: «El paisaje de los 80», *CYAN*, Madrid, no. 10, junio-julio de 1988, pp. 12-14.
- «El retorno al orden», *CYAN*, Madrid, diciembre de 1988, no. 12, pp. 6-7.
- LOGROÑO, MIGUEL: «La paciencia del gesto», *Diario 16 (Suplemento V Salón de los 16)*, Madrid, 17 de junio de 1985, pp. 4-5.

- LÓPEZ, JOSÉ ALBERTO: Editorial, *Lápiz*, Madrid, febrero de 1988, p. 3.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, MARIÁN: «Arte, feminismo y posmodernidad: apuntes de lo que viene», *Arte, Individuo y Sociedad*, no. 4, Madrid: Editorial Complutense, 1991-1992, pp. 103-110.
- LÓPEZ MUNUERA, IVÁN: «Los encuentros de Pamplona: de John Cage a Franco pasando por un prostíbulo», *Arte y Parte*, Santander, no. 83, octubre-noviembre de 2009, pp. 14-41.
- MARÍN-MEDINA, JOSÉ MARÍA: «Madrid en la nueva geografía económica del arte», *Guadalimar*, Madrid, marzo de 1982, no. 66, pp. 42-44.
«La antesala de Rosa Brun», *ABC/Artes*, Madrid, 2 de julio de 1993, p. 34.
- MARTÍN RUÍZ, LETICIA: «Rosa Brun, esencia pictórica», *El Punto de las Artes*, Madrid, 5-11 de mayo de 2006, p. 8.
- MAURI, ANNA: «España. La pintura y la generación de los años 80», *Arena*, Madrid, no. 1, febrero de 1989, pp. 75-76.
- MÉNDEZ, NOEMI: «Elena del Rivero», *Arte y Parte*, Santander, no. 65, 2006, p. 103.
«Ángeles San José», *Arte y Parte*, Santander, no. 1, 1996, p. 81.
- MILLET, CATHERINE: «Pattern Painting», *Guadalimar*, Madrid, junio de 1979, no. 43, pp. 10-18.
- MOIX, LLÁTZER: «La Década Española», *El Europeo* (Edición especial), Madrid, diciembre de 1989, no. 18, pp. 9-19.
- NOCEDA, MIGUEL ÁNGEL: «La gran revolución económica española», *El País 10.000*, Madrid, 18 de octubre de 2004, pp. 210-214.
- OLIVARES, JAVIER: «La próxima vez, esta vez. II Muestra de Arte Joven», *La Luna de Madrid*, Madrid, junio de 1986, no. 29, pp. 22-23.
«Madrid, a vueltas con la movida», *La Luna de Madrid*, Madrid, julio-agosto de 1986, no. 30, pp. 7-10.
«Sobre Cota Cero», *La Luna de Madrid*, Madrid, no. 18, abril de 1985, p. 80.
- OLIVARES, ROSA: «Iraida Cano y Juan José Delgado», *Lápiz*, Madrid, no. 113, junio de 1995, pp. 91-92.
- OLIVARES, ROSA Y PILAR RUBIO: «Jovencísimos», *Lápiz*, Madrid, enero de 1983, no. 2, pp. 30-38.
- ONTIVEROS, EMILIO: «Las tres décadas más tumultuosas», *El País 10.000*, Madrid, 18 de octubre de 2004, pp. 216-218.
- PALLARÉS, CARMEN: «El jardín preservado de Virginia Lasheras», *ABC*, Madrid, 25 de junio de 1993, p. 33.
«Clarooscuros de Sofía Madrigal», *ABC*, Madrid, 25 de octubre de 1996, p. 28.
«Sánchez Calderón, Madrigal y Maíllo: la condición geométrica», *ABC*, Madrid, 27 de marzo de 1999, p. 45.
«Lita Mora: ángeles y paraísos», *ABC/Artes*, Madrid, 22 de enero de 2000, p. 37.
- PARREÑO, JOSÉ MARÍA: «Las galerías en Madrid en las dos últimas décadas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 572, Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, febrero de 1988, pp. 41-46.
«Patricia Gadea, el mundo en juego», *ABC/Artes*, Madrid, 7 de abril de 1995, p. 26.
«Rosa Brun, en la frontera de lo incomprensible», *ABC/Artes*, Madrid, 24 de abril de 1998, p. 32.
- PARSONS, TONI: «El mercado del arte. El fin de la bohemia. El arte como inversión», *El Europeo*, Madrid, traducción de Carmen Viamonte, febrero de 1990, no. 20, pp. 74-80.
- PÉREZ ARROYO, SALVADOR: «Caos y orden subterráneo, nuevas ideas para Tokio», *ABC*, Madrid, 24 de diciembre de 1999, pp. 44-45.
- POWER, KEVIN: «Pintando el camino hacia Europa», *Flash Art* (Edición Española), Nueva York, no. 1, febrero de 1988, pp. 50-56.
«Apuntes sobre España», *Arena*, traducción de Africa Vidal, no. 1, Madrid, febrero de 1989, pp. 91-93.
- RÁBANOS FACI, CARMEN: «La vanguardia lúdica. Menchu Lamas, Enrique Larroy y otros», *Andalán*, Zaragoza, no. 420, febrero de 1985, p. 45.

- REGO, JUAN CARLOS: «Cartas de otoño. Las esperadas, las añoradas...», *Arte y Parte*, Santander, no. 17, octubre-noviembre de 1998, pp. 51-56.
«Felicidad Moreno», *Arte y Parte*, Santander, no. 47, octubre-noviembre de 2003, p. 133.
- REVUELTA, LAURA: «El pintor en su entorno. María Luisa Rojo», *Blanco y Negro*, Madrid, 20 de julio de 1997, pp. 34-37.
«La novela de su vida», *ABC*, Madrid, 26 de mayo de 2007, p. 40.
- RODRIGUEZ, GABRIEL: «Felicidad Moreno», *Arte y Parte*, Santander, no. 69, junio-julio de 2007, p. 83.
- ROSE, BÁRBARA: «Elena de Rembrandt», *ABC*, Madrid, 11 de noviembre de 2006, p. 44.
- RUBIO, PILAR: «26 pintores/13 críticos», *Lápiz*, Madrid, 1 de diciembre de 1982, p. 14.
- RUBIO, JAVIER ET AL: «El Estado del Arte», *Sur-Exprés*, Madrid, no. 5, 1987, pp. 49-61
- RUBIO NAVARRO, JAVIER: «Esperando la Transvanguardia», *Comercial de la Pintura*, Logroño, no. 1, febrero de 1983, pp. 11-15.
«El arte español en la actualidad», *Flash Art/Edición Internacional*, traducción de Silvia Castelló, New York, no. 121, marzo de 1985, pp. 58-61.
- RUBIO NOMBLOT, JAVIER: «Piel que no se marchita», *ABC/Artes*, Madrid, 20 de mayo de 2006, p. 37.
- RUIZ, ENRIQUE ANDRÉS: «Las amistades de la pintura», *CYAN*, Madrid, no. 11, verano-otoño de 1988, p. 18.
«De la juventud y otras monedas», *CYAN*, Madrid, diciembre de 1988, no. 12, pp. 4, 5.
- SÁNCHEZ, JOSÉ ANTONIO: «Fiebre en el parque», *El Europeo*, Madrid, no. 12, mayo de 1989, p. 38.
- SONTANG, SUSAN: «Sobre Hodgkin», *Arte y Parte*, Santander, traducción de Aurelio Major, no. 65, pp. 28-39.
- SUBIRACH, EDUARDO: «El crítico y la musa», *Sur-Exprés*, Madrid, no. 5, 1987, p. 12.
Sur-Exprés, «El Estado del Arte», Madrid, no. 5, 15 de noviembre-15 de diciembre de 1987, pp. 49-55.
- TRAPIELLO, ANDRÉS: «¿Existe una vanguardia española», *Guadalimar*, Madrid, diciembre de 1979, no. 47, p. 43.
- TRUEBA, FERNANDO: «La movida inmóvil», *La Luna de Madrid*, Madrid, 1984, no. 5, p. 50.
- ULLÁN, JOSÉ MIGUEL: «A las primeras del cambio», *Guadalimar*, Madrid, octubre-noviembre de 1982, no. 69, p. 5.
- VERNET, BERNAR Y MILLET, CATHERINE: «Nuevas imágenes de la pintura americana», *Guadalimar*, Madrid, no. 43, junio 1979, pp. 10-18.
- VIDAL-FOLCH, XAVIER: «El continente desgarrado se convierte en la Europa unida», *El País 10.000*, Madrid, 18 de octubre de 2004, pp. 14-16.
- VILLAESPESA, MAR: «Síndrome de mayoría absoluta», *Arena*, Madrid, febrero de 1989, no. 1, pp. 80-83.
- VILLENA, LUIS ANTONIO: «Jornadas de Tetuán. La Movida», *Diario 16*, Madrid, 24 de marzo de 1986, p. 36.
- VOZMEDIANO, ELENA: «María Luisa Rojo», *Arte y Parte*, Santander, no. 9, junio-julio de 1997, p. 139.
«Menchu Lamas», *Arte y Parte*, Santander, no. 9, junio-julio de 1997, p. 124.
«Darya von Berner», *Arte y Parte*, Santander, no. 8, abril-mayo de 1997, p. 88.
«María Gómez», *Arte y Parte*, Santander, no. 7, febrero-marzo de 1997, p. 159.
«Elena del Rivero», *Arte y Parte*, Santander, no. 7, febrero-marzo de 1997, p. 158.
- ZAYA, OCTAVIO: «Conversaciones con Francesco Clemente», *Guadalimar*, Madrid, enero de 1981, no. 56, pp. 14-15.
- ZUGAZA, MIGUEL: «El privilegio de la contemplación», *El País 10.000*, Madrid, 18 de octubre de 2004, p. 158.

Recursos electrónicos

- A**DIEGO SANCHEZ, PEDRO Y JAVIER VELILLA GIL: «El sector secundario en España, «La crisis industrial 1973-1996», *Geógrafos*. Fecha de consulta: 19 de julio de 2009. Disponible en: <http://geopress.educa.aragon.es/webgeoNEW/libro/secundaria/3-crisis73-pdf>.
- AIT MORENO, ISAAC: «Modernización y política artística: el Centro Nacional de Exposiciones, entre 1983 y 1989», *Anales de Historia del Arte*. Fecha de consulta: 19 de octubre de 2009. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/ghi/02146452/articulos/ANHA0707110223A>. PDF., pp. 223-245.
- ANDREOLI, CARLO: «La Transición. La economía. Los Pactos de la Moncloa», *España siglo XX*. Fecha de consulta: 19 de julio de 2009. Disponible en: www.vespitenet/historia/transi/economft.html.
- ARROYO FERNÁNDEZ, MARÍA DOLORES: «Inserción del cómic en el ámbito de la pintura II: de Juan Ugalde y Patricia Gadea al Equipo Límite», *Arte20. Revista Digital Universitaria*. Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2008. Disponible en: <http://www.patriciagadea.com.es/biografia.htm>.
- D**arya Von Berner. Fecha de consulta: 19 de julio de 2010. Disponible en: www.daryavonberner.net.
- DEL AMO DEL AMO, MARÍA CRUZ: «La educación de la mujer en España, de la “amiga” a la Universidad», *Participación Educativa*. Fecha de consulta: 19 de octubre de 2009. Disponible en: <http://www.mepsyd.es/cesces/revista/n11-amo-amo.pdf>, p. 18.
- DOMINGO, IGNACIO J.: «España vuelve a Europa», *Expansión 20 años*. Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2008. Disponible en: www.expansion.com/especiales/20 aniversario/20 economicos/factura.htm.
- Expansión 20 años*, «20 acontecimientos económicos de España y el mundo». Disponible en: www.Expansion.com/especiales/20 aniversario/20 economicos/factura.htm, 15 de diciembre de 2008.
- F**ERNÁNDEZ, LOLA: *La filosofía poética de Hélène Cixous*. Fecha de consulta: 24 de septiembre de 2009. Disponible en DIAGONALweb, no. 17, http://www.diagonalperiodico.net/La_filosofia_poetica_de_Hélène.html.
- FERNÁNDEZ POLANCO, AURORA: «Soledad Sevilla», *Obras de una Colección*. Fecha de consulta: 12 de diciembre de 2009. Disponible en: <http://www.march.es/arte/coleccion/obras/sevilla.asp>.
- K**alipedia, «Evolución demográfica en España», Santillana y Grupo PRISA. Fecha de consulta: 23 de octubre de 2009. Disponible en: <http://uy.Kalipedia.com/tema/geografia-urbana/evolucion-demografica-espana>. Html? x=20070410klpgeodes_107.Kes&ap=0.
- L**a Gran Enciclopedia de Economía, «La reconversión industrial». Fecha de consulta: 19 de julio de 2009. Disponible en: <http://www.economia48.com/spa/d/reconversion-industrial/reconversion-industrial.htm>.
- LÓPEZ DE LA CRUZ, LAURA: *La presencia de la mujer en la universidad española*. Fecha de consulta: 23 de octubre de 2009. Disponible en: <http://www.gloobe.es/Fhl=es&q=+incorporacion+de+la+mujer+a+la+universidad+a+ finales+de+los+años+setenta +en+España&meta=&aq=&oq=&fp=8fac31da1d3dbb/o>.
- Los Claveles*, «La escena artística sevillana en los años setenta y ochenta», publicado el 8 de marzo de 2007. Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2009. Disponible en: <http://www.losclaveles.info/sevilla/index.php?option=comcontent&task=view&id=52&Itemid=91&limit=1&limits start=2>, pp. 3-4.
- M**AIRA, ÁNGELES F.: «En búsqueda permanente», *Revista*. Fecha de consulta: 25 de julio de 2009. Disponible en: [http://www.uam.es//AAResumen_archivos/2009/julio/Semana del 27 al 31 de julio/27/AMazoyenbusquedapermanente\(Revista25.7.9\).pdf](http://www.uam.es//AAResumen_archivos/2009/julio/Semana del 27 al 31 de julio/27/AMazoyenbusquedapermanente(Revista25.7.9).pdf). 15 de enero de 2010, p. 20.
- MARTINEZ SÁNCHEZ, JUAN A.: «El referéndum sobre la permanencia de España en la OTAN», *Monografias.com*.

- Fecha de consulta: 29 de agosto de 2009. Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos10/otan/otan2.shtml>.
- MARZO, JORGE LUIS, TERE BADIA: *Las políticas culturales en el Estado español. (1985-2005)*, 2006. Fecha de consulta: 9 de enero de 2010. Disponible en: http://soymenos.net/politica_espanya.pdf, pp. 1-13
- MONTESINOS MARTÍNEZ, DAVID P.: *El poder y los signos. Baudrillard y la incertidumbre de la crítica*, Valencia: Universita de Valencia, Servei de Publicacions, 2003. Fecha de consulta: 11 de septiembre de 2009. Disponible en: <http://www.tesisenxarxa.net/TESISUV/AVAILABLE/TDX-0527101-140217//montesinos.pdf>.
1981. *La página del año*, «El comienzo del fin de la crisis del petróleo». Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2008. Disponible en: <http://perso.wanadoo.es/webde1981/economia.htm>.
1981. *La página del año*, «El Columbia inaugura la era de los transbordadores». Disponible en: <http://perso.wanadoo.es/webde1981/ciencianot5.htm>, 15 de diciembre de 2008.
1981. *La página del año. España*, «Todo el mundo al suelo: un golpe de Estado». Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2008. Disponible en: <http://perso.wanadoo.es/webde1981/espananot1.htm>.
1981. *La página del año. España*, «La crisis de UCD: Suárez dimite, llega Calvo Sotelo». Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2008. Disponible en: <http://perso.wanadoo.es/webde1981/espananot2.htm>.
1981. *La página del año. España*, «El difícil dilema del ingreso español en la OTAN». Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2008. Disponible en: <http://perso.wanadoo.es/webde1981/espananot5.htm>.
- P**ARREÑO VELASCO, JOSÉ MARÍA: *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*, tesis doctoral, Director: Valeriano Bozal. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2002. Fecha de consulta: 29 de diciembre de 2009. Disponible en: Biblioteca Digital Complutense, <http://eprints.ucm.es/2437/>.
- Patricia Gadea (1960-2006). Fecha de consulta: 5 de octubre de 2010. Disponible en: <http://www.patriciagadea.com.es>.
- Pilar Insertis. Fecha de consulta: 5 de octubre de 2010. Disponible en: <http://www.pilarinsertis.com/>.
- Pilar Lara. *Trayectoria artística*. Fecha de consulta: 18 de enero de 2010. Disponible en: <http://pilarlara.com/index.html>.
- Población y Demografía*, «Extremadura». Fecha de consulta: 23 de octubre de 2009. Disponible en: http://www.estadisticaextremadura.com/gestore/docs/varios/extremadura_emergente//pob.pdf, p. 31.
- R**AHONA LÓPEZ, MARTA: *La demanda de la Educación Universitaria en España: análisis de los factores que condicionaron su crecimiento en la segunda mitad del siglo XX*. Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2009. Disponible en: <http://www.gloobe.es/#:/l=2es&q=educacion+universitaria+de+la+mujer+en+los+años+ochenta+en+españa.&meta=&fp=beaa98d673b34468>, pp. 159-181.
- RUÍZ DE AZÚA Y MARTINEZ DE EZQUERECOA, ESTÍVALIZ: «Un primer balance de la educación en España en el siglo XXI», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, no. 22, 2000. Fecha de consulta: 23 de octubre de 2009. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/ghi/0214400x/articulos/CHCO0000110159A.PDF>, pp. 159-182.
- S**emiología, «Roland Barthes (1913-1980)», Fecha de consulta: 21 de julio de 2009. Disponible en: <http://comunicacion.idoneos.com/index.php/334756..>
- T**USSELL, JAVIER: «Consolidación de una democracia con problemas», *Artehistoria*. Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2008. Disponible en: www.artehistoria.jcyl.es/histespl_contextos/7479.htm.
- V**ictoria Santesmases. Fecha de consulta: 5 de octubre de 2010. Disponible en: <http://victoriasantesmases.com/>.
- VOZMEDIANO, ELENA: «Darya Von Berner, el crecimiento invasor», *El Cultural.es*, edición impresa/Arte, 12 de enero de 2006. Fecha de consulta: 18 de enero de 2010. Disponible en: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/16304/Darya_Von_Berner_el_crecimiento_invasor.

ÍNDICES

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- MARKUS LÜPERZ, *Haus-Stil*, 1978, acrílico sobre tela, 200 x 250 cms., p. 79.
- A. R. PENCK, *Un título*, 1978, acrílico sobre tela, 130 x 168 cms., p. 80.
- ENZO CUCCHI, *Sin título*, 1986, técnica mixta sobre papel y tela, 357 x 140 cms., p. 83.
- SANDRO CHÍA, *La mujer del lago*, 1983, óleo sobre tela, 78 x 92 cms., p. 84.
- MIMMO PALADINO, *Sin título*, 1987, técnica mixta sobre madera, Ø 200 cms., p. 85.
- FRANCESCO CLEMENTE, *Sin título*, óleo sobre tela, 200 x 216 cms., p. 86.
- ANSELM KIEFER, *Flight of Steps*, 1982-1983, técnica mixta sobre tela, 330 x 185 cms., p. 87.
- GEORG BASELITZ, *Lazarus*, 1984, óleo sobre tela, 250 x 330 cms., p. 88.
- PER KIRKEBY, *Salzburg*, 1984, óleo sobre tela, 130 x 100 cms., p. 89.
- RAINER FETTING, *Dos indios*, 1982, óleo sobre tela, 270 x 210 cms., p. 89.
- ENZO CUCCHI, *Hecho en la oscuridad en el Mediterráneo*, 1983, óleo y leña sobre tela, 230 x 300 cms., p. 127.
- PETER CHEVALIER, *Perro con carreta*, 1984, óleo sobre tela, 250 x 200 cms., p. 128.
- MIMMO PALADINO, *Alegoría*, 1983-1984, técnica mixta sobre tela, 200 x 300 cms., p. 131.
- IRAIDA CANO, *¿Nevará sobre Venecia?*, 1983, óleo sobre tela, 350 x 280 cms., p. 141.
- IRAIDA CANO, *La Diosa Blanca, I*, (detalle), 1989, óleo sobre tela, (tríptico), 180 x 420 cms., p. 142.
- IRAIDA CANO, *La Diosa Blanca, I*, (detalle), 1989, óleo sobre tela, (tríptico), 180 x 420 cms., p. 144.
- ANA DÍAZ, *Abbadon*, 1985, técnica mixta sobre madera, 200 x 200 cms., p. 150.
- ANA DÍAZ, *Banquete con bodegón*, 1987, técnica mixta sobre madera, 192 x 291 cms., p. 151.
- ANA DÍAZ, *El equilibrista*, 1989, técnica mixta sobre madera, 70,50 x 200 cms., p. 153.
- MENCHU LAMAS, *Abanico*, 1982, acrílico sobre tela, 195 x 162 cms., p. 159.
- MENCHU LAMAS, *Home-Peixe*, 1984, acrílico sobre tela, 195 x 130 cms., p. 161.
- MENCHU LAMAS, *Nube*, 1987, acrílico sobre tela, 200 x 2000 cms., p. 163.
- ANA MAZOY, *Imitador*, 1982, técnica mixta sobre papel, (díptico), 70 x 105 cms., p. 169.
- ANA MAZOY, *Comedor de tierra*, 1987-1988, técnica mixta sobre tela, 140 x 195 cms., p. 170.
- LITA MORA, *Los guardianes del templo Kmwoytrans*, 1984, acrílico sobre madera, 250 x 205 cms., p. 176

LITA MORA, *Guerrero y castillo*, 1986, técnica mixta sobre tela, 200 x 200 cms., p. 178.

LITA MORA, *El asalto*, 1987, técnica mixta sobre tela, 100 x 100 cms., p. 179.

ELENA DEL RIVERO, *Sin título*, tinta y pastel sobre papel, 50 x 30 cms., p. 187.

ELENA DEL RIVERO, *El sueño de Alicia*, 1987, técnica mixta sobre tela, 100 x 75 cms., p. 188.

ELENA DEL RIVERO, *Presencia y Memoria*, 1988, barniz, esmalte y bitumino sobre tela, 200 x 200 cms., p. 189.

MARÍA GÓMEZ, *Náufrago*, 1984, acrílico sobre tela, 200 x 200 cms., p. 194.

MARÍA GÓMEZ, *Paisaje con obrero*, 1985, óleo sobre tela, 97 x 130 cms., p. 196.

MARÍA GÓMEZ, *Calendario*, 1988, técnica mixta sobre papel, 66 x 29 cms., p. 197.

PILAR INSERTIS, *Scacciate*, 1985, técnica mixta sobre tela, 146 x 195 cms., p. 202.

PILAR INSERTIS, *Rastro amarillo*, 1986, técnica mixta sobre tela, 100 x 180 cms., p. 203.

PILAR INSERTIS, *Senza Nesso*, 1987, técnica mixta sobre tela, 146 x 120 cms., p. 204.

VIRGINIA LASHERAS, *No quiero*, 1981, acrílico sobre tela, 130 x 93 cms., p. 209.

VIRGINIA LASHERAS, *Torre de Babel*, 1986, óleo sobre tela, 300 x 140 cms., p. 211.

SOFÍA MADRIGAL, *Sin título*, 1981, técnica mixta sobre tela, 116 x 89 cms., p. 216.

SOFÍA MADRIGAL, *El cementerio*, 1985, óleo sobre tela, 114 x 146 cms., p. 217.

SOFÍA MADRIGAL, *Basilea*, 1989, óleo sobre tela, 114 x 146 cms., p. 218.

MARÍA LUISA ROJO, *Cambados*, 1982, óleo sobre tela, 116 x 73 cms., p. 222.

MARÍA LUISA ROJO, NYC. *Skyline*, 1986, óleo sobre tela, 188 x 96,50 cms., p. 223.

MARÍA LUISA ROJO, *Zigzag*, 1987, óleo sobre tela, 137 x 132 cms., p. 224.

ROSA BRUN, *Paisaje en azul y verde*, 1984, acrílico sobre tela, 100 x 70 cms., p. 232.

ROSA BRUN, *Sin título*, 1987, acrílico sobre madera, 130 x 97 cms., p. 233.

ROSA BRUN, *Sin título*, 1988, acrílico sobre tela, 166 x 100 cms., p. 234.

MARETA ESPINOSA, *Multiforme*, 1985, técnica mixta sobre tela, 185 x 130 cms., p. 237.

MARETA ESPINOSA, *Calcita Kalder*, 1990, técnica mixta sobre tela, 145 x 140 cms., p. 238.

EUGENIA FUNES, *Diversas aguas*, 1987, acrílico sobre tela, 195 x 97 cms., p. 239.

EUGENIA FUNES, *Confrontation*, 1989, acrílico y papel sobre tela, nueve piezas de 400x 100 cms., p. 240.

MARETA ESPINOSA Y EUGENIA FUNES, vista de la instalación *AIRO2*, Gran Vía, 11, Madrid, 1983., p. 241.

TRINIDAD IRISARRI, *Las Parcas I*, 1984, acrílico y óleo sobre papel, 100 x 130 cms., p. 246.

TRINIDAD IRISARRI, *Lucha II*, 1986, óleo sobre tela, 137 x 205 cms., p. 247.

TRINIDAD IRISARRI, *La casita*, 1987, técnica de *collage*, 130 x 158 cms., p. 248.

FRAN LÓPEZ BRU, *Sin título*, 1985, acrílico sobre tela, 170 x 234 cms., p. 254.

FRAN LÓPEZ BRU, *Sin título*, 1987, óleo sobre tela, 130 x 162 cms., p. 255.

FRAN LÓPEZ BRU, *Sin título*, 1989, óleo sobre tela, 160 x 140 cms., p. 257.

VICTORIA SANTESMASES, *Mar*, 1984, óleo sobre tela, 105 x 105 cms., p. 263.

VICTORIA SANTESMASES, *Barco en la niebla, lluvia blanca*, 1987, técnica mixta sobre tela, 180 x 126 cms., p. 264.

VICTORIA SANTESMASES, *El agua cae, la fuente está inclinada*, 1988, técnica mixta sobre tela, 146 x 114 cms., p. 265.

PILAR LARA, *La llegada del día*, 1983, óleo sobre tela, 116 x 101 cms., p. 272.

PILAR LARA, *Bella Durmiente*, 1986, acrílico sobre tela, 202 x 153 cms., p. 272.

PILAR LARA, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, (detalle), 1987, acrílico sobre tela, cuatro piezas de 140 x 70 cms., p. 273.

PILAR LARA, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, (detalle), 1987, acrílico sobre tela, cuatro piezas de 140 x 70 cms., p. 274.

ISABEL LÓPEZ MORA, *En el campo*, 1984-5, acrílico sobre tabla, 200 x 240 cms., p. 278.

ISABEL LÓPEZ MORA, *Sopa de pescado*, 1988, (díptico), acrílico y pigmento sobre madera, 200 x 190 cms., p. 279.

ISABEL LÓPEZ MORA, *Anuncio*, 1989, acrílico sobre madera, 170 x 105 cms., p. 280.

MARISA MORAL, *Mientras tanto*, 1984, técnica mixta sobre tela, 200 x 195 cms., p. 284.

MARISA MORAL, *La cúpula del universo nos aplasta*, 1987, óleo sobre lienzo, 228 x 208 cms., p. 285.

MARISA MORAL, *Sin título*, 1988, técnica mixta sobre telas, 160 x 141 cms., p. 286.

ÁNGELES SAN JOSÉ, *Sin título*, 1985, óleo sobre tela, 200 x 200 cms., p. 294.

ÁNGELES SAN JOSÉ, *Narciso*, 1986, óleo sobre tela, 200 x 200 cms., p. 295.

ÁNGELES SAN JOSÉ, *Acuarium*, 1987, técnica mixta sobre tela, 48 x 44 cms., p. 296.

DARYA VON BERNER, *Sin título*, 1987, óleo sobre tela, 96,50 x 323 cms., p. 302.

DARYA VON BERNER, *Olimpia*, 1987, óleo sobre tela, 205 x 96 cms., p. 303.

DARYA VON BERNER, *Virgen I*, 1988, óleo sobre tela y plexiglass, 60 x 26 cms., p. 304.

FELICIDAD MORENO, *Sin título*, 1985, acrílico sobre tela, 175 x 280 cms., p. 309.

FELICIDAD MORENO, *Sin título*, 1987, acrílico sobre tela, 140 x 350 cms., p. 310.

FELICIDAD MORENO, *Sin título*, 1989, técnica mixta sobre tela, seis unidades de 210 x 70 cms. cada una., p. 311.

SOLEDAD SEVILLA, dibujo de la serie *Keiko*, 1980, tinta sobre papel, 76,50 x 102 cms., p. 317.

SOLEDAD SEVILLA, *Menina V*, 1983, acrílico sobre tela, 220 x 200 cms., p. 319.

SOLEDAD SEVILLA, *Menina IX*, 1983, acrílico sobre tela, 220 x 200 cms., p. 320.

SOLEDAD SEVILLA, *Legado que hace leves a los montes*, de la serie *Alhambras*, 1986, acrílico sobre tela, 186 x 220 cms., p. 321.

CHITI AYUSO, *Conferencia desde Bombay*, 1982, óleo sobre tela, 162 x 130 cms., p. 328.

CHITI AYUSO, *Metro Callao*, 1983, óleo sobre tela, 200 x 150 cms., p. 329.

CHITI AYUSO, *Noctámbulos entre rejas*, 1985, óleo sobre tela, (díptico), 200 x 400 cms., p. 331.

PATRICIA GADEA, *El ocio*, 1985, técnica mixta sobre tela, (tríptico), 190 x 360 cms., p. 336.

PATRICIA GADEA, *Sin título*, 1986, acrílico sobre tela, 100 x 81 cms., p. 337.

PATRICIA GADEA, *La frontera*, 1986, acrílico sobre tela, 150 x 150 cms., p. 338.

PATRICIA GADEA, *Príncipe azul con la mujer de sus sueños en la cabeza*, 1998-9, acrílico sobre tela, 81 x 60 cms., p. 348.

PILAR LARA, *Dejadme volver. No. 2*, 2005, collage de fotografía digital, 30 x 50 cms., p. 349.

VIRGINIA LASHERAS, *Los caminos de la vida*, 1999, mixta sobre papel, 120 x 120 cms., p. 350.

CHITI AYUSO, *Danzondas III*, 2005, óleo sobre tela, 114 x 162 cms., p. 351.

ROSA BRUN, *Dugal*, 2008, mixta sobre madera, 185'50 x 54 x 22 cms., p. 352.

IRAIDA CANO, *Cactus*, 2008, barra de hierro forjado y pintura blanca, altura: 250 cms., p. 353.

ELENA DEL RIVERO, *Dishcloth*, 2008, láminas de pan de oro sobre papel de abacá, 198 x 198 cms., p. 355.

- ANA DÍAZ, *El lenguaje de los árboles africanos*, 2007, mixta sobre madera y cartulina, 100 x 90 cms., p. 356.
- MARETA ESPINOSA, *No. 36*, 2008, óleo y papel sobre tela, 195 x 130 cms., p. 357.
- EUGENIA FUNES, dos fotogramas del vídeo *Los que se ven entre sí*, 2008, p. 359.
- MARÍA GÓMEZ, *Sin título. 2ª habitación*, 2007, óleo sobre tela, 81 x 100 cms., p. 361.
- PILAR INSERTIS, *Materia del aire 6*, 2007, óleo sobre tela, 152 x 76 cms. p. 362.
- TRINIDAD IRISARRI, vista en perspectiva del proyecto-instalación *El Paseo*, 2008, primera huellas: 22,6 cms; última huella: 588 cms., p. 363.
- MENCHU LAMAS, *Ella*, 2008, acrílico sobre telas, 116 x 89 cms., p. 365.
- FRAN LÓPEZ BRU, *Sin título*, 2008, mixta sobre papel, 21'50 x 31'50 cms., p. 367.
- ISABEL LÓPEZ-MORA, *Sin título*, 2008, acetato de polivinilo, pigmentos, madera, lana, alambre, vidrio, cartón, 140 x 210 cms., p. 368.
- SOFÍA MADRIGAL, *El libro incómodo*, 2004, papel y metacrilato, 35'50 x 60'50 x 33'50 cms., p. 369.
- ANA MAZOY, *Piel-Huella*, 2008, mixta sobre tela y piedra veteada, 2 piezas de 180 x 120 cms. y 2 piezas de 180 x 40 cms., p. 370.
- LITA MORA, *Siringa y Pan*, 2008, mixta sobre madera, 50 x 50 cms., p. 371.
- MARISA MORAL, *Las banderas que nos cobijan. Japón*, 2008, textiles reciclados pegados o cosidos, 175 x 75 cms., p. 372.
- FELICIDAD MORENO, *Sin título*, 2008, acrílico y esmalte sobre tela, 200 x 150 cms., p. 374.
- MARÍA LUISA ROJO, *Expedición III*, 1997-2008, Libro no. 155, mixta sobre papel de Nepal de arroz y corteza de árbol mexicano, 3o páginas, 22 x 30 cms., p. 375.
- ÁNGELES SAN JOSÉ, *02 Fade to black*, 2005-6, óleo y grafito sobre tela, díptico, 240 x 160 cms. y 240 x 120 cms., p. 377.
- VICTORIA SANTESMASES, *Bandada de pestañas como transoceánicos*, 2007, pintura sobre papel, 133 x 146 cms., p. 378.
- SOLEDAD SEVILLA, *Apóstoles mayores 2*, 2007, óleo sobre tela, 240 x 200 cms., p. 379.
- DARYA VON BERNER, *Atmósfera*, instalación, 2007, Puerta de Alcalá, Madrid, p. 381.

ÍNDICE DE LÁMINAS

- LÁM. NO. 01, VOLKER TANNERT, *Sin título*, 1984, óleo sobre lienzo, 200 x 340 cms., p. 125.
- LÁM. NO. 02, SUSAN ROTHENBERG, *Tres más uno*, 1981-1982, técnica mixta sobre tela, 223 x 239 cms., p. 129.
- LÁM. NO. 03, KEITH HARING, *Sin título*, 1982, acrílico sobre tela, 250 x 250 cms., p. 133.
- LÁM. NO. 04, IRAIDA CANO, *Animales zoomorfos de Quiriguá*, 1988-1989, óleo sobre lino, tríptico, 280 x 150 cms. p. 147.
- LÁM. NO. 05, ANA DÍAZ, *Mensaje desde el silencio*, 1990, técnica mixta sobre madera, 91 x 115 cms., p. 155.
- LÁM. NO. 06, MENCHU LAMAS, *Paxaro*, 1989, técnica mixta sobre tela, 260 x 195 cms., p. 165.
- LÁM. NO. 07, ANA MAZOY, *015 Heraldos de la luna*, 1990, técnica húmeda sobre papel fotosensible, 40 x 50 cms., p. 173.
- LÁM. NO. 08, LITA MORA, *Reflejo azul* (detalle), 1990, acrílico sobre tela, dos piezas de 210 x 150 y 150 x 135 cms., p. 181.
- LÁM. NO. 09, ELENA DEL RIVERO, *30.11.90.7h.16'*, 1990, óleo y acrílico sobre lino y aluminio, 200 x 200 cms., p. 191.
- LÁM. NO. 10, .MARÍA GÓMEZ, *San Benito*, 1990, óleo sobre tela, 130 x 195 cms., p. 199.
- LÁM. NO. 11, PILAR INSERTIS, *Memoria I*, 1990, técnica mixta, fotografía y asfalto sobre tela, 215 x 210 cms., p. 205.
- LÁM. NO. 12, VIRGINIA LASHERAS, *Espacio sacro*, 1990, óleo sobre tela, 150 x 150 cms., p. 213.
- LÁM. NO. 13, SOFÍA MADRIGAL, *Sin título*, 1990, óleo sobre tela, 200 x 125 cms., p. 219.
- LÁM. NO. 14, MARÍA LUISA ROJO, *La isla II*, 1989, óleo sobre tela, 122 x 122 cms., p. 227.
- LÁM. NO. 15, ROSA BRUN, *Sin título*, 1989, técnica mixta sobre madera, 205 x 80,50 cms., p. 235.
- LÁM. NO. 16, MARETA ESPINOSA Y EUGENIA FUNES, vista de la instalación *Oustpain*, Kassel (Alemania), 1987, p. 243.
- LÁM. NO. 17, TRINIDAD IRISARRI, *Sin título*, 1990, técnica de *collage*, 185 x 155 cms., p. 251.
- LÁM. NO. 18, FRAN LÓPEZ BRU, *Sin título*, 1990, óleo sobre tela, 116 x 110 cms., p. 259.
- LÁM. NO. 19, VICTORIA SANTESMASES, *Gota en el agua*, 1990, técnica mixta sobre plomo, 90 x 30 cms., p. 267.
- LÁM. NO. 20, PILAR LARA, *Big Bang*, 1990, óleo sobre tabla, marco y fotografía, 100 x 100 cms., p. 275.
- LÁM. NO. 21, ISABEL LÓPEZ MORA, *Nº 6*, 1990, acrílico y pigmentos sobre madera, 163 x 146 cms., p. 281.
- LÁM. NO. 22, MARISA MORAL, *Sin título*, 1989, técnica mixta sobre tela, 136 x 85 cms., p. 289.
- LÁM. NO. 23, ÁNGELES SAN JOSÉ, *Cascada*, 1990, (díptico), barniz y grafito sobre flixelina, 240 x 360 cms., p. 299.
- LÁM. NO. 24, DARYA VON BERNER, *Sainte Olivia aux bois*, 1990, técnica mixta sobre tela, 70 x 190 cms., p. 305.
- LÁM. NO. 25, FELICIDAD MORENO, *Sin título*, 1990, técnica mixta sobre tela, 200 x 150 cms., p. 313.

LÁM. NO. 26, SOLEDAD SEVILLA, *Tu recuerdo es como el río*, de la serie *Los toros*, 1988, acrílico sobre tela, 220 x 186 cms., p. 323.

LÁM. NO. 27, CHITI AYUSO, *Cuatro rosas*, 1990, óleo sobre tela, 146 x114 cms., p. 333.

LÁM. NO. 28, PATRICIA GADEA, *No por mucho madrugar amanece más temprano*, 1989, acrílico sobre tela, 173 x 189 cms., p. 341.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

ADORNO, THEODOR W.: (Francfort, 1903-Viége, 1969) Filósofo alemán que se ocupó de sociología, psicología, musicología y teoría estética, de inspiración marxista. Miembro de la Escuela de Francfort, pp. 75, 89, 91, 117, 183, 347, 391.

AGRA, JORGE: (Villagarcía de Arosa, 1954) Artista que realiza una pintura cercana al Pop, p. 157.

AGUIRRE, JUAN ANTONIO: (Madrid, 1945) Pintor, crítico de arte y teórico, pp. 101, 106, 124.

ALBACETE, ALFONSO: (Antequera, 1950) Pintor, grabador, y escultor integrado en la Nueva Figuración Madrileña, con influencias del Pop-Art y de la abstracción, p. 123.

ALBEROLA, JEAN MICHEL: (Saïda, 1953) Pintor de origen argelino, dibujante, escultor y artista objetual en el que la escritura adquiere protagonismo, p. 98.

ALBERS, JOSEPH: (Bottrop, 1888-Yale, 1976) Artista alemán, pintor, diseñador, fotógrafo, tipógrafo y poeta, pp. 142, 239.

ALCOLEA, CARLOS: (La Coruña, 1949-Madrid, 1992) Filósofo y pintor de la *Nueva Figuración Madrileña*, pp. 101, 105, 122, 124.

ALEXANCO, JOSÉ LUIS: (Madrid, 1942) Pintor, p. 105.

ANDRÓPOV, YURI: (Nagutskaya, 1914-Moscú, 1984) Político del Partido Comunista de la URSS, Secretario General del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética entre 1982-1984, p. 38.

APARICIO, VÍCTOR: (Tuy, 1958) Pintor, dibujante y músico, p. 121.

APPEL, KAREL: (Amsterdam, 1921-Zürich, 2006) Pintor expresionista miembro del Grupo *Cobra*, p. 157.

ARIAS NAVARRO, CARLOS: (Madrid, 1908-1989) Político de la dictadura franquista, p. 41.

ARROYO, EDUARDO: (Madrid, 1937) Pintor, escultor, grabador, cercano al Pop-Art, pp. 106, 255.

ASINS, ELENA: (Madrid, 1940) Pintora y grabadora que basa su trabajo en el cálculo con ordenador, pp. 16, 315.

AUERBACH, FRANK: (Berlín, 1931) Pintor y grabador británico, p. 215.

AVIA, AMALIA: (Santa Cruz de la Zarza, 1926) Pintora realista, p. 16.

AYUSO, CHITI: (Madrid, 1960) Pintora de lenguaje cercano al Pop, pp. 13, 27, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 344, 351, 352.

B

BACON, FRANCIS: (Dublín, 1909-Madrid, 1992) Pintor de figuración expresionista, pp. 79, 80.

BADOS, ÁNGEL: (Olazagutia, 1945) Escultor y pedagogo, p. 107.

BÁEZ, JOSÉ MARÍA: (Jérez de la Frontera, 1949) Pintor abstracto, p. 118.

BALCELLS, EUGENIA: (Barcelona, 1943) Artista dedicada al arte conceptual y al videoarte, p. 358.

BALTHUS: (París, 1908-2001) Su verdadero nombre fue Balthasar Klossowski de Rola. Pintor figurativo polaco-francés, p. 193.

BARCALA, WASHINTONG: (Montevideo, 1913/1993) Pintor uruguayo, p. 285.

- BARCELÓ, MIQUEL: (Felanitx, 1957) Pintor neoexpresionista, pp. 20, 99, 100, 101, 109, 111, 118, 119, 124, 159, 201, 202, 215, 262, 387, 390.
- BARJOLA, JUAN: (Torre de Miguel Sesmero, 1919-? 2004) Pintor adscrito a la figuración expresionista, p. 106.
- BARRANCO, JUAN: (Santiago de Calatrava, 1947) Político del PSOE que ocupó la alcaldía de Madrid entre los años 1986 y 1989, p. 118.
- BARTHES, ROLAND: (Cherburgo, 1915-París, 1980) Escritor, ensayista y semiólogo, pp. 30, 56, 65, 68, 70.
- BASELITZ, GEORG: (Deutschbaselitz, 1938) Pintor y escultor neoexpresionista del grupo de Los Nuevos Salvajes, pp. 88, 79, 89, 128, 221.
- BASQUIAT, JEAN-MICHEL: (Nueva York, 1960-1988) Pintor neoexpresionista procedente del mundo del *graffiti*, p. 325.
- BAUDELAIRE, CHARLES P.: (1821-1867) Poeta simbolista, crítico de arte y traductor, p. 81.
- BAUDRILLARD, JEAN: (Reims, 1929-París, 2007) Filósofo y sociólogo, cuyo campo de investigación fue la posmodernidad y la filosofía postestructuralista, pp. 65, 69, 96, 344.
- BAZIOTE, WILLIAM: (Pittsburg, 1912-Reading, 1963) Pintor adscrito al Expresionismo Abstracto de tendencias surrealistas, p. 223.
- BENJAMIN, WALTHER: (Berlín, 1892-Portbou, 1940) Filósofo y crítico literario marxista, miembro de la Escuela de Francfort, pp., 78, 96.
- BERMEJO, JOSÉ MARÍA: (Olivares, 1952) Pintor sevillano adscrito al Expresionismo Abstracto, p. 119.
- BERNERS-LEE, TIM: (Londres, 1955) Informático teórico. Está considerado como el padre de la *web*, p. 40.
- BERRIDE, XOAN: (Villagarcía de Arosa, 1956) Pintor, p. 157.
- BEUYS, JOSEHP: (Krefeld, 1921-Düsseldorf, 1986) Artista conceptual dedicado a la escultura, *performance*, *happening*, vídeo e instalaciones, pp. 64, 81, 87, 98, 112, 301.
- BLANCHARD, MARÍA: (Santander, 1881-París, 1932) Pintora, p. 330.
- BLAS LOURÉS, XESÚS: (Lugo, 1926) Pintor, p. 167.
- BOADELLA, ALBERT: (Barcelona, 1943) Actor y dramaturgo, director de la compañía de teatro *Els Joglars*, p. 42.
- BONITO OLIVA, ACHILLE: (Caggiano, 1939) Crítico de arte y padre teórico de la Transvanguardia, pp. 83, 84, 85, 110.
- BOULLÉE, ÉTIENNE-LOUIS: (París, 1728-1799) Arquitecto neoclásico, p. 208.
- BOURGEOIS, LOUISE: (París, 1911) Escultora de raíces surrealistas, p. 98.
- BREZHNEV, LEONID: (Dneprodzerzhinsk, 1907-Moscú, 1982) Político del Partido Comunista de la URSS, Secretario General del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética entre 1964-1982, p. 38.
- BROTO, JOSÉ MANUEL: (Zaragoza, 1949) Pintor adscrito al informalismo abstracto, pp. 107, 119, 122, 240, 247.
- BRUN, ROSA: (Madrid, 1955) Pintora que practica una abstracción inmersa en la esculto-pintura, pp. 13, 18, 27, 229, 231, 232, 234, 344, 351, 352, 353.
- BURRI, ALBERTO: (Cittá di Vastello, 1915-Niza, 1995) Pintor y escultor que trabajo dentro del llamado Arte Pobre, p. 256, 285.
- BÜTTNER, WERNER: (Jena, 1954) Pintor alemán neoexpresionista/dadaísta, p. 128.
- C**
- CABRERA, PATRICIO: (Ginés, 1958) Pintor neo-conceptual, pp. 110, 119.
- CAGE, JOHN: (Los Ángeles, 1912-Nueva York, 1992) Compositor e instrumentista minimalista, muy influido por la estética zen, pp. 7, 105, 124.
- CALVO-SOTELO, LEOPOLDO: (Madrid, 1926-Pozuelo, 2008) Político de la UCD, Presidente del Gobierno de España entre 1981 y 1982, p. 42.
- CAMACHO, MARCELINO: (Osma-La Rasa, 1918) Sindicalista y político, fundador del sindicato comunista C.C.O.O., p. 44.
- CAMPANO, MANUEL: (Madrid, 1948) Pintor relacionado con el resurgimiento de la pintura en los años setenta y ochenta, pp. 118, 122, 123, 159.
- CANO, IRAIDA: (Madrid, 1959) Artista de orígenes neoexpresionistas que se mueve dentro del *Land-Art*, pp. 13, 27, 138, 141, 142, 143, 144, 147, 344, 351, 353, 354.
- CANOGAR, RAFAEL: (Toledo, 1935) Pintor abstracto, p. 106.

CAÑAS, DIONISIO: (Tomelloso, 1949) Poeta, p. 338.

CARBAJO, TONO: (Vigo, 1960) Pintor de inicios neoexpresionistas, que ha derivado a una abstracción en los límites de lo objetual, p. 167.

CARTER, JIMMY: (Plains, 1924) Político del Partido Demócrata que ocupó la presidencia de los Estados Unidos entre 1977 y 1981, p. 38.

CARR, TOM: (Tarragona, 1956) Escultor de inicios neoexpresionistas, que derivó hacia tendencias minimalistas, p. 177.

CARRÁ, CARLO: (Quliargnento, 1881-Milán, 1966) Pintor líder del Futurismo, p. 193.

CECCOBELLI, BRUNO: (Todi, 1962) Pintor italiano, p. 131.

CESSEPE: (Madrid, 1958) Su verdadero nombre es Carlos Sánchez Pérez, pintor e ilustrador, p. 120.

CHARLESWORTH, SARAH: (East Orange, 1947) Fotógrafa y artista conceptual norteamericana, p. 69.

CHERNENKO, KONSTANTIN: (Bolshaya Tes, 1911-Moscú, 1985) Político Presidente del Presidium del Soviet Supremo de la URSS entre 1984 y 1985, p. 38.

CHEVALIER, PETER: (Born in Karlsruhe, 1953) Pintor alemán neoexpresionista, p. 128, 168.

CHIA, SANDRO: (Florencia, 1946) Pintor y escultor italiano de la Transvanguardia, pp. 79, 83, 84, 86, 127.

CLARAMUNT, LUIS: (Barcelona, 1951-San Sebastián, 2000) Pintor expresionista, p. 118.

CLEMENTE, FRANCESCO: (Nápoles, 1952) Pintor de la Transvanguardia, pp. 76, 79, 85, 86, 98, 127, 351.

COBO, CHEMA: (Tarifa, 1952) Pintor de la Nueva Figuración de los ochenta, p. 122, 124.

CONDE, MARIO: (Tuy, 1948) Financiero y abogado, ex-presidente de Banesto, p. 46.

CORBEIRA, DARÍO: (Madrid, 1948) Editor y Profesor en la Universidad de Salamanca, p. 242.

CORRAL, MARÍA: (Madrid, 1940) Comisaria de exposiciones, directora de la Colección de Arte de la Fundación La Caixa, entre los años 1981-1991, y Directora del Museo Reina Sofía, entre los años 1991-1994, pp. 106, 119, 201.

COSIGA, FRANCESCO: (Sassari, 1928) Político de la Democracia Cristiana, en activo hasta el año 1992, p. 38.

COSSÍO, PANCHÓ: (Pinar del Río, 1898-Alicante, 1970) Pintor cubano, p. 330.

CRiado, NACHO: (Mengíbar, 1943-Madrid, 2010) Escultor conceptual, p. 107.

CUCCHI, ENZO: (Morro d'Alba, 1949) Pintor, escultor y diseñador, miembro importante de la Transvanguardia, pp. 127, 83.

D

DALÍ, SALVADOR: (Figueras, 1904-1989) Pintor y grabador, figura importante en el Surrealismo, p. 335.

DE CHIRICO, GIORGIO: (Volos, 1888-Roma, 1978) Pintor de origen griego fundador de la Escuela Metafísica, p. 193.

DE JUAN, JAVIER: (Linares, 1958) Pintor y artista gráfico, p. 120, 121.

DE KOONING, WILLEM: (Rotterdam, 1904-Long Island 1997) Pintor expresionista, p. 310.

DE PABLO, LUIS: (Bilbao, 1930) Compositor, p. 105.

DE PERCEVAL DEL MORAL, JESÚS: (Almería, 1915-1985) Pintor y escultor, p. 207.

DE PRADA POOLE, JOSÉ MIGUEL: (Valladolid, 1938) Arquitecto, p. 105.

DE QUEVEDO, FRANCISCO: (Madrid, 1580-Villanueva de los Infantes, 1645) Noble, político y escritor del *Siglo de Oro* español, p. 286..

DE ZURBARÁN, FRANCISCO: (Fuente de Cantos, 1598-Madrid, 1664) Pintor barroco del Siglo de Oro español, p. 233.

DEAN, LAURA: (Seattle, 1945) Coreógrafa, figura destacada de la danza minimalista, p. 105.

DEL RIVERO, ELENA: (Valencia, 1949) Artista de orígenes neoexpresionistas que ha derivado al discurso feminista, pp. 13, 21, 27, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 224, 261, 344, 351, 354, 355, 378.

DELEUZE, GILLES: (París, 1925-París, 1995) Filósofo, pp. 96, 124.

DELGADO, GERARDO: (Olivares, Sevilla, 1942) Pintor informalista, pp. 106, 118, 119, 122.

DI MARÍA, NÍCOLA: (Foglianise, 1954) Pintor italiano miembro de la Transvanguardia, p. 86.

DÍAZ, ANA: (Val de Santo Domingo-Caudilla, 1954) Pintora de orígenes neoexpresionistas que ha derivado a un discurso donde el espacio y la luz priman en la obra,

pp. 27, 138, 139, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 168, 344, 351, 355, 356.

DÍAZ PADILLA, RAMÓN: (Santa Cruz de Tenerife, 1949) Pintor abstracto, p. 118.

DIMAS, MANOLO: (Caracas, 1959) Pintor figurativo venezolano, residente en España, de estética cercana al cómic y al Pop, p. 338.

DIS BERLÍN, MARIANO: (Soria, 1959) Pintor y artista gráfico, p. 118.

DOMINGUEZ, ÓSCAR: (La Laguna, 1906-París, 1957) Pintor surrealista, p. 106.

DUBUFFET, JEAN: (Le Havre, 1901-París, 1985) Pintor y escultor francés adscrito al Arte Bruto, p. 215.

DUCHAMP, MARCEL: (Blainville-sur Crevon, 1887-Neuilly-sur-Seine, 1968) Artista dadaísta francés, con gran influencia en el arte contemporáneo, pp. 29, 60, 72, 98.

DURÁN, JOAN: (Barcelona, 1947) Artista visual, p. 242.

E

ECHAUZ, FRANCISCO: (Madrid, 1927) Pintor, p. 106.

EQUIPO CRÓNICA: Formado por Manolo Valdés (1942), Rafael Solbes (1940-1981) y Juan Antonio Toledo (1940); éste último abandonó pronto el grupo. Practicaban una pintura inserta en la Nueva Figuración con raíces en el Pop-Art y contenidos político-sociales, pp. 105, 106.

EL GRECO: (Candía, 1541-Toledo, 1614) Su nombre real era Domenico Theotocópulus, pintor barroco, p. 247.

EL HORTELANO: (Valencia, 1954) Su nombre real es José A. Morera Ortiz. Pintor y dibujante de cómic, p. 120.

ENSOR, JAMES: (Ostende, 1860-1949) Pintor belga expresionista, p. 328.

ESPINOSA, MARETA: (Madrid, 1957) Pintora y grabadora de inicios neoexpresionistas, que practica en la actualidad una pintura con fuertes contenidos figurativos imbuidos de simbolismo, pp. 13, 27, 229, 237, 238, 239, 241, 243, 351, 357, 358.

F

FEGA, LUIS: (Piantón, 1952) Pintor asturiano de inicios neoexpresionistas que ha derivado al informalismo, p. 118.

FERIA, KIKO: (Ayamonte, 1959) Dibujante e ilustrador onubense, p. 121.

FERNÁNDEZ-ARIAS, CÉSAR: (Caracas, 1952) Pintor, ilustrador, dibujante y pintor venezolano residente en España, de estética cercana al cómic y al *graffiti*, pp. 13, 338.

FERNÁNDEZ MIRANDA, TORCUATO: (Gijón, 1915-Londres, 1980) Político que tuvo un papel importante en la *Transición* española, p. 41.

FISCHL, ERICH: (Nueva York, 1948) Pintor norteamericano adscrito, en la década de los ochenta, al neoexpresionismo, p. 127.

FLAVIN, DAN: (Jamaica, 1933-Riverhead, 1996) Escultor norteamericano minimalista que centró su obra en construir esculturas con tubos de neón, p. 239.

FRAILE, ALFONSO: (Marchena, 1930-Madrid, 1988) Pintor muy influenciado por Klee, pp. 237, 240.

FRANCIS, SAM: (San Mateo, 1923-1994) Pintor californiano inserto en el expresionismo de la Escuela de Nueva York, p. 257.

FRANCO, CARLOS: (Madrid, 1951) Pintor y grabador adscrito a la Nueva Figuración madrileña de los años 80, pp. 101, 106, 124.

FRANKESTHALER, HELEN: (Nueva York, 1928) Pintora adscrita al Expresionismo Abstracto, p. 258.

FREIXANES, JOSÉ: (Pontevedra, 1953) Pintor gallego, en sus inicios adscrito al Neoexpresionismo, relacionado con el grupo *Atlántica*, p. 109.

FREUD, LUCIAN: (Berlín, 1922) Pintor y grabador británico, p. 80.

FRIEDRICH, GASPAR: (Greifswald, 1774-Dresde, 1840) Pintor romántico alemán, pp. 87, 186, 187.

FRITSCH, KATHARINA: (Essen, 1956) Artista alemán que realiza esculturas e instalaciones, p. 69.

FUNES, EUGENIA: (Tetuán, 1958) Artista española que practicó en sus inicios una pintura abstracta cercana al Neoexpresionismo y que, en la actualidad, se mueve en el campo de la video-creación, pp. 13, 27, 229, 237, 239, 240, 241, 242, 351, 358, 359, 360.

G

GADEA, PATRICIA: (Madrid, 1960-Palencia, 2006) Pintora con un lenguaje influenciado por el *graffiti*, que derivó hacia un discurso con planteamientos sociales y políticos, pp. 13, 19, 21, 27, 119, 177, 325, 326, 327, 335, 336, 3347, 338, 339, 344, 347, 348.

GALVÁN, ALFONSO: (Madrid, 1945) Pintor y artista gráfico figurativo, p. 124.

GALVÁN, TIERNO: (Madrid, 1918-1986) Político socialista, sociólogo, jurista y ensayista. Fue alcalde de Madrid entre los años 1979 y 1986, p. 118.

GARCÍA-ALIX, ALBERTO: (León, 1956) Fotógrafo, p. 120.

GARCÍA-SEVILLA, FERRÁN: (Palma, 1949) Pintor, teórico y crítico de arte, de inicios conceptuales, neoexpresionista, que desembocó en el discurso posmoderno, pp. 101, 119, 159.

GENOVÉS, JUAN: (Valencia, 1930) Pintor que en los cincuenta fue identificado con el realismo de contenidos crítico-sociales, y que evolucionó hacia el existencialismo, p. 106.

GIACOMETTI, ALBERTO: (Borgonovo, 1901-Coira, 1966) Escultor y pintor expresionista suizo, p. 60.

GIMÉNEZ, SARA: (Torrubia, 1958) Escultora soriana que en sus inicios realizó una obra neoexpresionista, p. 177.

GIOTTO: (Vespignano, 1267 ?-Florencia, 1337) Pintor, escultor y arquitecto del *Trecento*, p. 193.

GISCARD D'ESTAING, VALERI: (Coblenza, 1926) Político de la Unión para la Democracia Francesa, que ocupó la presidencia de la República Francesa entre los años 1974 y 1981, p. 38.

GÓMEZ, MARÍA: (Salamanca, 1953) Pintora que se inició dentro de las corrientes de la Transvanguardia y neoexpresionista, y que ha derivado hacia una pintura plena de simbolismo metafísico y espiritual, pp. 13, 18, 19, 20, 21, 27, 118, 119, 183, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 262, 344, 351, 360, 361, 362.

GONZÁLEZ, CURRO: (Sevilla, 1960) Pintor adscrito a las corrientes neoexpresionistas de los ochenta, pp. 111, 118.

GONZÁLEZ, FELIPE: (Sevilla, 1942) Secretario General del PSOE entre 1974-1997 y presidente del Gobierno de España entre 1982-1996, p. 45.

GONZÁLEZ, JULIO: (Barcelona, 1876/París, 1942) Escultor adscrito a la abstracción cubista, p. 106.

GOODMAN, NELSON: (Somerville, 1906/?, 1998) Filósofo nominalista, profesor de Harvard, p. 63.

GORDILLO, LUIS: (Sevilla, 1935) Pintor abstracto con raíces en el Pop-Art en sus inicios y con gran influencia en la figuración de los ochenta, pp. 101, 106, 122, 124, 310, 374.

GORNEMANN, ALEJANDRO: (Madrid, 1964) Pintor abstracto, p. 255.

GORVACHOF, MIJAIL: (Privolnoye, 1931) Político Presidente del Presidium del Soviet Supremo de la URSS entre 1988-1989, Presidente del Soviet Supremo de la URSS entre los años 1989 y 1990 y Presidente de la Unión Soviética entre el 15 de marzo de 1990 y el 25 de diciembre de 1991, pp. 38, 39.

GOYA, FRANCISCO: (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828) Pintor y grabador. Precursor de la estética expresionista, pp. 201, 202, 217, 221, 233, 245, 246, 247, 327, 329, 335, 358.

GRAU, XAVIER: (Barcelona, 1951) Pintor adscrito a la abstracción, pp. 107, 123.

GRECO, ALBERTO: (Buenos Aires, 1931-Barcelona, 1965) Pintor informalista en sus orígenes que derivó al campo conceptual, p. 106.

GUERRERO, JOSÉ: (Granada, 1914-Barcelona, 1991) Pintor y grabador integrado en el Expresionismo Abstracto, nacionalizado estadounidense, pp. 106, 107, 177, 208, 229, 237, 315.

GUSTON, PHILIP: (Montreal, 1913-Nueva York, 1980) Pintor de la Escuela de Nueva York que derivó en los años sesenta hacia una figuración inscrita en el posmodernismo, p. 296.

GUTIÉRREZ MELLADO, MANUEL: (Madrid, 1912-Torremocha del Campo, 1995) Militar y político que representó un papel importante en la *Transición* española, p. 41.

GUZMÁN: (Madrid, 1965) Conocido como Guzmán el Bueno, seudónimo de Guzmán García. Historietista e ilustrador, p. 121.

GUZMÁN, FEDERICO: (Sevilla, 1954) Artista conceptual, p. 111.

H

HACKER, DIETER: (Augsburg, 1942) Pintor alemán neoexpresionista, p. 128.

HALLEY, PETER: (Nueva York, 1953) Escritor, editor, profesor y pintor adscrito al Neo-Geo y al Neo-Conceptual, pp. 92, 97.

HARING, KEITH: (Reading, 1958-Nueva York, 1990) Artista y activista social inserto en el Pop y la cultura callejera del Nueva York de los años 80, pp. 127, 133, 325, 327, 335, 336.

HARTIGAN, GRACE: (?, 1922-Baltimore, 2008) Pintora adscrita al Expresionismo Abstracto, p. 258.

HERNÁNDEZ PIJUAN, JOAN: (Barcelona, 1931-2005) Pintor informalista, pp. 237, 283.

HESSE, EVA: (Hamburgo, 1936-?, 1970) Escultora pionera en la desmaterialización del arte, p. 67.

HOCKNEY, DAVID: (Bradford, 1937) Pintor líder del Pop-Art inglés, pp. 193, 221.

HÖDICKÉ, KARL H.: (Nürnberg, 1938) Pintor y escultor alemán neoexpresionista, pp. 87, 128, 168.

HOLZER, JENNY: (Gallipolis, 1950) Artista conceptual estadounidense, pp. 68, 69.

HORN, REBECA: (Michelstadt, 1944) Artista objetual y cineasta alemana, que realiza vídeos, instalaciones y *performances*, p. 68.

HUARTE: Grupo empresarial que ha marcado la historia industrial del capitalismo navarro, p. 105.

HUETE, ANXEL: (Orense, 1944) Pintor gallego integrante del grupo *Atlántica*, p. 157.

HUME, DAVID: (Edimburgo, 1711-1778) Filósofo empirista, economista e historiador, figura importante en la filosofía occidental de la Ilustración. Llevó a sus últimas consecuencias las conclusiones lógicas de Locke y Berkeley, p. 27.

HUNT, BRYAN: (Terre Haute, 1947) Escultor norteamericano, p. 127.

I

IBAÑEZ TALAVERA, FRANCISCO: (Barcelona, 1936) Dibujante de historietas, creador del cómic *Mortadelo y Filemón*, p. 335.

IGLESIAS, CRISTINA: (San Sebastián, 1956) Artista que se dedica a la escultura, grabado e instalación, pp. 119, 233.

IMMENDORFF, JÖRG: (Bleckede, 1945-Düsseldorf, 2007) Pintor alemán neoexpresionista, pp. 128, 344.

INSERTIS, PILAR: (Madrid, 1959) Pintora que en sus inicios estuvo adscrita a corrientes transvanguarditas y neoexpresionistas y que se ha decantado por una figuración de raíces metafísicas y surrealistas, pp. 13, 27, 119, 183, 201, 202, 203, 204, 205, 344, 351, 362.

IRISARRI, TRINIDAD: (Madrid, 1959) Artista que en sus inicios realizó una pintura abstracta de raíces neoexpresionistas, que ha derivado al arte objetual, pp.

13, 27, 229, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 344, 351, 362, 363, 364.

ITTEN, JOHANNES: (Süder-Linden, 1888-Zürich, 1967) Pintor suizo, p. 142.

J

JENSEN, BILL: (Minneapolis, 1945) Pintor, p. 127.

JÉREZ, CONCHA: (Las Palmas de Gran Canaria, 1941) Artista conceptual dedicada a la escultura y las instalaciones, p.

JIMÉNEZ MALO, MANUEL: (Madrid, 1949) Diseñador gráfico, p. 118.

JUAN, ANA: (Valencia, 1961) Dibujante e ilustradora, p. 121.

JUAN CARLOS I: (Roma, 1938) Rey de España desde 1975, pp. 41, 42.

JUDD, DONALD: (Excelsior Springs, 1928-Nueva York, 1994) Escultor minimalista, p. 239.

JUNG, CARL GUSTAV: (Keswill, 1875-Küsnacht, 1961) Médico psiquiatra, psicólogo y ensayista suizo fundador de la escuela de psicología analítica, p. 160.

JUNE PAIK, NAM: (Seúl, 1932-Miami, 2006) Compositor y videoartista, pp. 98, 358.

K

KABAKOV: (Dnipropetrovsk, 1933) Artista ucraniano conceptual, p. 98.

KANDINSKY, VASIL: (Moscú, 1866-Neuville-sur-Seine, 1944) Pintor y teórico precursor de la Abstracción Lírica, pp. 142, 177, 310.

KANT, EMMANUEL: (Königsberg, 1724-1804) Filósofo destacado de la Ilustración, pp. 29, 54, 124.

KEKO: (Madrid, 1963) Su nombre es José Antonio Godoy. Historietista e ilustrador, p. 121.

KHOL, HELMUT: (Ludwigshfen, 1930) Político del partido C. D. U., canciller de Alemania entre los años 1982 y 1998, p. 38.

KIEFER, ANSELM: (Donaueschingen, 1945) Artista alemán, pintor neoexpresionista, pp. 87, 89, 98, 128, 183, 201, 202, 209, 221, 247, 262, 280, 344.

KIRCHNER, ERNST LUDWIG: (Aschaffenburg, 1880-Frauenkirch, 1938) Pintor expresionista alemán, pp. 87, 328.

KIRKEBY, PER: (Copenhague, 1938) Pintor, escultor, realizador de cine y escritor alemán, adscrito al Neoexpresionismo, pp. 89, 128.

KITAJ, RONALD: (Cleveland, 1932-2007) Pintor Pop nacionalizado británico, p. 80, 81.

KLEE, PAUL: (Münchenbuchsee, 1879-Muralto, 1940) Pintor expresionista alemán, pp. 142, 151, 193, 208.

KLEIN, YVES: (Niza, 1928-París, 1962) Artista neo-dadaísta, p. 301.

KOBERLING, BERND: (Alemania, 1953) Pintor abstracto, p. 128.

KOONS, JEFF: (York, 1955) Artista norteamericano Neo-Pop, simulacionista, que se dedica a la instalación, la pintura y la fotografía, p. 76, 95.

KOPLOWITZ: Las hermanas Koplowitz son Alicia (Madrid, 1952) y Esther (Madrid, 1953) Ambas son empresarias; su fortuna está situada en la lista de las mayores del mundo, p. 46.

KOUNELLIS, JANNIS: (El Pireo, 1936) Escultor griego muy representativo del arte *povera*, p. 295.

KRUGER, BÁRBARA: (Newark, 1945) Artista conceptual norteamericana, p. 69.

L

LACOMBA, JUAN F.: (Sevilla, 1954) Pintor, p. 118.

LAFFONT, CARMEN: (Sevilla, 1934) Pintora realista sevillana, p. 16.

LAMAS, MENCHU: (Vigo, 1954) Pintora de orígenes neoexpresionistas que mezcla en su lenguaje el informalismo y las referencias figurativas, pp. 13, 19, 21, 27, 109, 138, 139, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 167, 168, 177, 257, 344, 351, 364, 365, 366, 390.

LAMAZARES, ANTÓN: (Lalín, 1954) Pintor de inicios neoexpresionistas que ha evolucionado al informalismo, pp. 109, 167.

LARA, DIEGO: (¿ 1947-Madrid 1990) Pintor y diseñador gráfico, p. 118.

LARA, PILAR: (Madrid, 1940-2006) Artista de inicios neoexpresionistas que derivó al arte objetual, pp. 13, 27, 269, 271, 272, 273, 274, 275, 283, 344, 347, 349, 350.

LASHERAS, VIRGINIA: (Almería, 1946-Madrid, 2000) Pintora neoexpresionista, pp. 27, 183, 184, 185, 188, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 344, 347, 350, 351.

LAWLER, LOUISE: (Bronxville, 1947) Artistas norteamericano conceptual que se ocupa de la fotografía y las instalaciones, p. 69.

LAXEIRO: (Lalín, 1908-Vigo, 1996) Su nombre real era José Otero Abeledo. Pintor integrado en «Los Renovadores» de la vanguardia gallega, p. 109.

LEÓN, CARLOS: (Ceuta, 1948) Pintor abstracto, p. 107.

LEVINE, SHERRIE: (Hazleton, 1947) Creador norteamericano, fotógrafo y artista de la apropiación, pp. 69, 95.

LEVINI: (Roma, 1956) Pintor, p. 131.

LEWITT, SOL: (Hartford, 1928-Connecticut, 2007) Artista conceptual y minimalista que se dedicó a la pintura, dibujo, fotografía y estructuras (escultura), p. 315.

LIPPARD, LUCY R.: (Nueva York, 1937) Escritora, curadora y activista feminista estadounidense, pp. 29, 80, 106.

LLEÓ, JUAN ANTONIO: (Madrid, 1961) Músico experimental, compositor y artista informático, p. 242.

LOMGOBARDI, NINO: (Nápoles, 1953) Pintor miembro de la Transvanguardia, p. 127.

LÓPEZ, ANTONIO: (Tomelloso, 1936) Pintor y escultor realista, p. 301.

LÓPEZ BRU, FRAN: (Elche, 1959). Pintora de inicios neoexpresionistas que derivó hacia la abstracción lírica, pp. 13, 27, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 344, 366, 367.

LÓPEZ CUENCA, ROGELIO: (Nerja, 1959) Artista conceptual dedicado al video-arte y la *performance*, p. 111.

LÓPEZ MORA, ISABEL.: (Madrid, 1950) Pintora de orígenes neoexpresionistas que derivó hacia la pintura abstracta, pp. 13, 27, 269, 277, 278, 279, 280, 281, 351, 367.

LOVECRAFT, H. P.: (Rhode Island, 1890-1937) Escritor especializado en novelas de terror, pp. 203, 273.

LOZANO, MARIANO: (Madrid, 1961) Compositor, arreglista y diseñador de efectos de sonido, pp. 242, 338.

LUGÁN, LUIS: (Madrid, 1929) Artista que trabaja con medios variados como luz, sonido, temperatura y láser, p. 105.

LÜPERTZ, MARCUS: (Reichenberg, 1941) Pintor y escultor checo, neoexpresionista, p. 79, 128.

M

MADRIGAL, SOFÍA: (Segovia, 1954) Pintora de inicios neoexpresionistas que se decantó por la vía abstracta,

pp. 13, 27, 183, 215, 216, 217, 218, 219, 330, 344, 351, 368, 369.

MALDONADO, JOSÉ: (Madrid, 1962) Pintor que se inició en el campo del *graffiti* y derivó al conceptual, p. 338.

MALEVICH, KAZIMIR: (? 1878-1935) Pintor ruso creador del Suprematismo, pp. 163, 301, 303, 304, 307, 315, 316.

MARCUSE, HERBERT: (Berlín, 1898-Starnberg, 1979) Sociólogo y filósofo de la Escuela de Frankfurt, p. 343.

MARDEN, BRICE: (Bronxville, 1938) Pintor norteamericano minimalista, p. 80.

MARISCAL, JAVIER: (Valencia, 1950) Diseñador y dibujante de historietas, p. 120.

MARTIN, AGNES: (Macklin, 1912-Taos, 2004) Pintora minimalista estadounidense de origen canadiense, p. 307.

MASACCIO: (Arezzo, 1401-Roma, 1428) Pintor del *Quattrocento*, pp. 201, 202.

MATAMORO, DIN: (Vigo, 1958) Pintor y grabador de inicios neoexpresionistas que ha evolucionado hacia la abstracción, p. 177.

MATISSE, HENRY: (Le Cateau-Cambrésis, 1869-Niza, 1954) Pintor francés que investigó en su obra el color, la luz y el dibujo, sentando las bases de las corrientes abstractas contemporáneas relacionadas con el Expresionismo Abstracto, pp. 123, 124, 149, 150, 193, 229, 256, 307.

MAZOY, ANA: (Lugo, 1954) Artista multidisciplinar, de orígenes neoexpresionistas, pp. 13, 19, 21, 27, 138, 139, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 177, 344, 351, 370, 371.

MERCADER, ANTONI: (Banyolas, 1941) Videoartista, p. 358.

MILTON, JHON: (Londres, 1608-1674) Poeta y ensayista, p. 186.

MILLARES, MANUEL: (Las Palmas de Gran Canaria, 1926-Madrid, 1972) Pintor informalista, pp. 208, 215, 256.

MIRÓ, JOAN: (Barcelona, 1893-Palma de Mallorca, 1983) Pintor, escultor, grabador y ceramista, figura importante en el Surrealismo, pp. 99, 106, 215.

MITCHELL, JOAN: (Chicago, 1925-Vétheuil, 1992) Pintora norteamericana adscrita al Expresionismo Abstracto, p. 258.

MITERRAND, FRANCOIS: (Jarnac, 1916-París, 1996) Político del Partido Socialista Francés, que ocupó la presidencia de la República Francesa entre los años 1981 y 1995, p. 38.

MOLINERO AYALA, FRANCISCO: (Jaén, 1945) Pintor abstracto, p. 118.

MOMEÑE, EDUARDO: (Bilbao, 1952) Fotógrafo, p. 120.

MOMPÓ, MANUEL H.: (Valencia, 1927-Madrid, 1992) Pintor abstracto, pp. 208, 231.

MONDRIÁN, PIET: (Amersfoort, 1872-Nueva York, 1944) Pintor vanguardista holandés creador del Neoplasticismo, pp. 218, 229, 307, 315.

MONET, CLAUDE: (París, 1840-Giverny, 1926) Pintor francés impresionista, p. 261.

MORENO, FELICIDAD: (Lagartera, 1959) Pintora abstracta, de inicios neoexpresionistas, pp. 13, 16, 27, 177, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 344, 351, 373, 374, 375.

MORENO, MARÍA: (Madrid, 1933) Pintora realista, p. 16.

MONROY, GUILLERMO: (Vigo, 1954) Pintor gallego integrante del grupo *Atlántica*, p. 157.

MORA, LITA: (Cádiz, 1958) Pintora de inicios neoexpresionista que ha evolucionado hacia un discurso pleno de simbolismo, pp. 13, 27, 138, 139, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 186, 344, 351, 371, 372.

MORAL, MARISA: (La Felguera, 1944) Artista objetual cercana al feminismo, que se inició en el neoexpresionismo, pp. 13, 27, 269, 283, 284, 285, 286, 287, 344, 351, 372, 373.

MORANDI, GIORGIO: (Bologna, 1890-1964) Pintor italiano, p. 193.

MOSKOWITZ, ROBERT: (Brooklyn, 1935) Pintor norteamericano, p. 127.

MUCHA, REINHARD: (Düsseldorf, 1950). Artista plástico alemán, p. 97.

MUNCH, EDUARD: (Loten, 1863-Ekely, 1944) Pintor y grabador expresionista noruego, pp. 327, 328.

MUNTADAS, ANTONI: (Barcelona, 1942) Artista plástico conceptual especializado en el uso de la tecnología audiovisual, pp. 107, 358.

MUÑOZ, JUAN: (Madrid, 1953-Ibiza, 2001) Escultor adscrito al discurso posmoderno, pp. 20, 119.

N

NAVARRO BALDEWEG, JUAN: (Santander, 1939) Arquitecto, pintor y escultor, pp. 118, 124, 301.

NEWMAN, BARNETT: (Nueva York, 1905-1970) Pintor norteamericano relacionado con el Expresionismo Abstracto y con el Minimalismo, pp. 229, 231.

NIETZSCHE, FIEDRICH W.: (Röcken, 1844-Weimar, 1900) Filósofo alemán nihilista, poeta y filólogo, pp. 81, 85.

NOGUERA, PERE: (La Bisbal, 1941) Artista multidisciplinar, p. 242.

NUÑEZ, ADOLFO: (Madrid, 1954) Músico experimental, p. 360.

O

OEHLER, ALBERT: (Krefeld, 1954) Artista alemán que se dio a conocer dentro del Neoexpresionismo. p. 128.

OLDENBURG, CLAES: (Estocolmo, 1929) Escultor sueco pionero del Pop-Art, nacionalizado estadounidense, p. 98.

O'KEEFE, GEORGIA: (Sun Prairie, 1887-Nuevo México, 1986) Pintora norteamericana, p. 374.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: (Madrid, 1883-1955) Filósofo y ensayista, p. 177.

ORTUÑO, PANTO: (Granada, 1950) Pintor abstracto, pp. 106, 122.

OTEIZA, JORGE: (Orío, 1908-San Sebastián, 2003) Escultor de tendencia cubista y constructivista, p. 107.

OUKA LEELE: (Madrid, 1957) Su verdadero nombre es Bárbara Allende Gil de Biedma, fotógrafa, p. 120.

P

PALADINO, MIMMO: (Paduli, 1948) Pintor y escultor italiano de comienzos conceptuales que formó parte de la Transvanguardia, pp. 85, 86, 127, 131.

PALAZUELO, PABLO: (Madrid, 1916-Galapagar, 2007) Pintor, grabador y escultor de tendencias minimalistas, p. 107.

PANEQUE, GUILLERMO: (Sevilla, 1963) Pintor conceptual. Co-director y co-fundador de la revista *Figura* en 1984, pp. 20, 110, 111, 119, 336.

PAOLINI, GIULIO: (Génova, 1940) Pintor y escultor italiano, pp. 293, 295.

PATINO, ANTON: (Monforte de Lemos, 1957) Pintor de inicios neoexpresionistas que ha derivado al informalismo, pp. 109, 157, 160, 163, 167.

PATINO, RAIMUNDO: (La Coruña, 1936-1985) Pintor expresionista, p. 109.

PAZOS, CARLOS: (Barcelona, 1949) Artista objetual de estética *kitsch*, p. 107.

PENCK, A. R.: (Dresde, 1959) Su nombre real es Ralf Winkler, pintor y grabador neoexpresionista alemán, pp. 80, 128.

PÉREZ AGUILERA, MIGUEL: (Linares, 1915) Pintor, p. 207.

PÉREZ JUANA, GABRIEL: (Quintanar de la Orden, 1948) Artista que se mueve dentro del Arte Objetual, p. 124.

PÉREZ MINGUEZ, PABLO: (Madrid, 1946) Fotógrafo, p. 120.

PÉREZ-VILLALTA, GUILLERMO: (Tarifa, 1948) Pintor, arquitecto y escultor posmodernista, integrante de la Nueva Figuración madrileña, pp. 118, 122, 124, 309, 390.

PERTINI, ALESSANDRO: (Savona, 1896-Roma 1990) Político del Partido Socialista Italiano, que ocupó la presidencia de la República Italiana entre los años 1978 y 1985, p. 38.

PICABÍA, FRANCIS-MARIE M.: (París 1879-1953) Pintor francés dadaísta y surrealista, pp. 87, 310.

PICASSO, PABLO: (Málaga, 1881-Mougins, 1973) Pintor, escultor, grabador y co-creador del cubismo, pp. 29, 76, 99, 106, 124, 149, 168, 193, 256, 310, 327, 335.

PIRANESI, GIOVANNI BATTISTA: (Mogliano Veneto, 1720-Roma, 1778) Grabador italiano especializado en antiguos monumentos romanos y edificios reales o imaginarios, p. 208.

PISSANELLO: (H. 1395-?, 1455) Su nombre fue Antonio di Puccio Pisano. Pintor y humanista italiano del *Cuatrocento*, p. 296.

POLLOCK, JACKSON: (Cody, 1929-Springs, 1956) Pintor norteamericano de la Escuela de Nueva York, pp. 29, 60, 318, 335, 336, 344.

POUND, EZRA: (Hailey, 1885-Venecia, 1972) Poeta, ensayista, músico, y crítico norteamericano perteneciente a la *Lost Generation*, p. 84.

PRADAS, CHARO: (Hoz de la Vieja, 1960) Pintora abstracta, p. 177.

Q

QUINTANILLA, ISABEL: (Madrid, 1938) Pintora realista, p. 16.

R

RAMÍREZ BLANCO, RAFAEL: (1950, Arjonilla) Pintor, p. 122.

REAGAN, RONALD: (Tampico, 1911-Bel-Air, 2004) Actor y político del Partido Demócrata que fue presidente de los Estados Unidos entre los años 1981 y 1989, p. 38.

REICH, STEVE: (Nueva York, 1936) Su nombre es Stephen Michael Reich. Compositor norteamericano pionero del minimalismo, p. 105.

REINHARDT, AD: (Buffalo, 1913-Nueva York, 1967) Pintor, escritor y pionero del arte conceptual y minimalista, pp. 55, 80.

RILKE, RAINER MARÍA: (Praga, 1875-Val-Mont, 1926) Poeta checo romántico, p. 247.

ROCA, AMADEO: (Valencia, 1905-1999) Pintor, p. 221.

RODRIGO: (Madrid, 1950) Seudónimo de Rodrigo Muñoz Ballester. Dibujante, p. 121.

ROJO, MARÍA LUISA: (Madrid, 1960) Pintora que se inició dentro del Neoexpresionismo y que derivó hacia discursos pictóricos con contenido simbólico, pp. 13, 27, 183, 184, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 351, 357, 375, 376.

ROMERO, PEDRO G.: (Aracena, 1964) Artista conceptual, p. 111.

ROTHENBERG, SUSAN: (Buffalo, 1945) Pintora norteamericana neoexpresionista, pp. 127, 129.

ROTHKO, MARK: (Dangavpils, 1903-Nueva York, 1970) Pintor y grabador norteamericano afín al Expresionismo Abstracto, pp. 158, 162, 229, 231, 232, 233, 293, 296, 307, 315, 318, 380.

RUBENS, PETER PAUL: (Siegen, 1577-Amberes, 1640) Pintor alemán barroco, pp. 297, 380.

RUIZ MATEOS: (Rota, 1931) Empresario fundador de Rumasa, p. 46.

RYMAN, ROBERT: (Nashville, 1930) Pintor norteamericano minimalista, pp. 80, 188.

S

SAIZ, MANUEL: (Logroño, 1961) Artista que se inició en la pintura y derivó al campo conceptual, p. 177.

SALOMÉ: (Karlsruhe, 1954) Su verdadero nombre es Wolfgang L. Cihlarz, pintor alemán neoexpresionista, p. 277.

SALLE, DAVID: (Norman, 1952) Pintor norteamericano adscrito a movimientos como el Neoxpresionismo, *Bad Painting* o *New Image Painting*, pp. 127, 144.

SAN JOSÉ, ÁNGELES: (Madrid, 1961) Pintora abstracta, de inicios neoexpresionistas, pp. 13, 27, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 344, 351, 376, 377.

SANTESMASES, VICTORIA: (Madrid, 1957) Artista objetual próxima a los feminismos, que se inició en el Neoexpresionismo, pp. 13, 27, 229, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 344, 351, 377, 378.

SANZIO, RAFAEL: (Urbino, 1483-Roma, 1520) Pintor y arquitecto renacentista italiano, p. 297.

SAURA, ANTONIO: (Huesca, 1930-Cuenca, 1998) Pintor y escritor de figuración expresionista, pp. 107, 215.

SAUSSURE, FERDINARD DE: (Ginebra, 1857-1913) Lingüista suizo fundador de la lingüística moderna, p. 70.

SCHARF, KENNY: (Hollywood, 1958) Pintor norteamericano enmarcado en corrientes neoexpresionistas, el Pop-Art y el Surrealismo, p. 127.

SCHNABEL, JULIAN: (Nueva York, 1951) Pintor norteamericano enmarcado en el *Bad Painting* (Pintura Mala), corriente neoexpresionista, pp. 76, 127, 144.

SEMPERE, EUSEBIO: (Onil, 1923-1985) Pintor, escultor y artista gráfico, pp. 315, 318.

SENTO: (Valencia, 1953). Dibujante, p. 253.

SEOANE, LUIS: (Buenos Aires, 1910-La Coruña, 1979) Dibujante, pintor, grabador y escritor hispano-argentino, p. 109.

SERRA, RICHARD: (San Francisco, 1939) Escultor norteamericano minimalista, p. 240.

SERRANO, CARLOS: (?) Fotógrafo, director artístico de la revista experimental de fotografía *Nueva Lente*, que se publicó entre 1971 y 1983, p. 120.

SEVILLA, SOLEDAD: (Valencia, 1944) Pintora abstracta, p. 13, 27, 101, 119, 307, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 344, 351, 379, 380, 390.

SHERMAN, CINDY: (Glen Ridge, 1954) Artista norteamericana conceptual, fotógrafa y directora de cine, p. 69.

SICILIA, JOSÉ MARÍA: (Madrid, 1954) Pintor de inicios neoexpresionistas, que ha derivado al informalismo, pp. 20, 100, 101, 111, 118, 119, 159, 221, 240, 247, 310, 387, 390.

SIMMONS, LAURIE: (Long Island, 1949) Fotógrafa y directora de cine norteamericana, p. 69.

SCHMIDT, HELMUT: (Hamburgo, 1918) Político del partido SPD, canciller de Alemania entre los años 1974 y 1982, p. 38.

SOLANA GUTIÉRREZ, JOSÉ: (Madrid, 1886-1945) Pintor, grabador y escritor expresionista, pp. 217, 329.

SOLANO, SUSANA: (Barcelona, 1946) Escultora, pp. 20, 111, 119, 210, 240.

SOTO, JESÚS RAFAEL: (Ciudad Bolívar, 1923-París, 2005) Pintor y escultor cinético venezolano, pp. 239, 318.

SOTO-MESA, FRANCISCO: (Madrid, 1946) Pintor que en los setenta y comienzos de los ochenta se movía en áreas constructivistas y que evolucionó hacia la abstracción informalista, p. 124.

SPERO, NANCY: (Cleveland, 1926-Nueva York, 2009). Artista norteamericana de la segunda oleada feminista, p. 353.

STEINBERG, SAUL: (Ramnicu Sarat, 1914-?, 1999) Caricaturista y dibujante norteamericano, p. 193.

STELLA, FRANK: (Malden, 1936) Pintor, grabador y litógrafo norteamericano adscrito al Minimalismo y a la Abstracción Post-Pictórica, pp. 81, 239, 315, 316.

STILL, CLYFFORD: (Grandin, 1904-Baltimore, 1980) Pintor estadounidense afiliado al Expresionismo Abstracto, p. 229.

SUÁREZ, ADOLFO: (Cebreros, 1932) Político de UCD, Presidente del Gobierno de España entre los años 1976 y 1981, pp. 41, 42.

SUÁREZ, JUAN: (Puerto de Santa María, 1946) Pintor abstracto, diseñador y catedrático de Dibujo, p. 118.

SULTAN, DONALD: (Asheville, 1951) Pintor, grabador y escultor norteamericano neoexpresionista, pp. 127, 159, 221.

T

TÁPIES, ANTONI: (Barcelona, 1923) Pintor, escultor, grabador y teórico informalista, pp. 107, 124, 208, 210, 215, 247.

TATAFIORE, ERNESTO: (Nápoles, 1943) Pintor, dibujante y grabador italiano miembro de la Transvanguardia, p. 127.

TEIXIDOR, JORDI: (Valencia, 1941) Pintor abstracto, pp. 106, 107, 315.

TENA, GONZALO: (Teruel, 1950) Pintor, escritor y escultor, p. 107.

THATCHER, MARGARET: (Grantham, 1925) Política británica del Partido Conservador, Primera Ministra del Reino Unido entre los años 1979 y 1990, pp. 37, 38.

TOMBLY, CY: (Lexington, 1928) Pintor norteamericano con un lenguaje que se mueve dentro de la abstracción expresionista, p. 261.

TORNER, GUSTAVO: (Cuenca, 1925) Escultor y pintor abstracto de la Escuela de Cuenca, p. 106.

TORRES, DANIEL: (Teresa de Cofrentes, 1958) Dibujante, p. 253.

TROCKEL, ROSE MARY: (Schwerte, 1952) Artista alemana conceptual, fotógrafa feminista, que se ocupa de instalaciones, objetos y vídeos, p. 69.

U

UGALDE, JUAN: (Bilbao, 1958) Pintor relacionado con la estética del *graffiti* y del Pop, pp. 13, 119, 338, 339.

ÚRCULO, EDUARDO: (Santurce, 1938-Madrid, 2003) Pintor identificado con el Pop-Art, p. 106.

USLÉ, JUAN: (Santander, 1954) Pintor abstracto, pp. 118, 119.

V

VAN GOGH, VINCENT: (Groot-Zundert, 1853-Auvers-sur-Oise, 1890) Pintor postimpresionista, pp. 76, 193.

VAN KHÊ, TRÂN: (Tan Gallo, 1921) Músico vietnamita especialista en la tradición musical de su país, p. 105.

VARCÁRCEL MEDINA, ISIDORO: (Murcia, 1937) Artista plástico, p. 105.

VÁZQUEZ, XESÚS: (Orense, 1946) Pintor adscrito a la abstracción geométrica, p. 118.

VELÁZQUEZ, DIEGO: (Sevilla, 1599-Madrid, 1660) Pintor barroco, pp. 87, 127, 221, 247, 317, 335.

VICENTE, ESTEBAN: (Turégano, 1904-Nueva York, 2001) Pintor hispano-estadounidense perteneciente a la primera generación del Expresionismo Abstracto, p. 107.

VIDELA, JORGE RAFAEL: (Mercedes, 1925) Ex-militar que llevó a cabo un golpe de estado y ocupó la presidencia argentina durante la dictadura militar entre los años 1976 y 1981, p. 37.

VILLALBA, DARIO: (San Sebastián, 1939) Pintor y fotógrafo, p. 301.

VIOLA, BILL: (Nueva York, 1951) Artista norteamericano dedicado al video-arte, p. 358.

VON BERNER, DARÍA: (Méjico, 1959) Artista conceptual, que en sus inicios se aproximó a los neoexpresionismos, y 29 de diciembre de 2009, pp. 13, 18, 27, 291, 301, 302, 303, 304, 305, 344, 351, 380, 381.

VOSTELL, WOLF: (Leverkusen, 1932-Berlín, 1998) Artista alemán multidisciplinar, p. 142.

W

WALESA, LECH: (Popowo, 1943) Sindicalista y político polaco, líder del sindicato Solidaridad, Presidente de Polonia entre los años 1990 y 1995, p. 39.

WARHOL, ANDY: (Pittsburgh, 1928-Nueva York, 1987) Artista plástico y cineasta norteamericano, figura importante del Pop-Art, pp. 79, 81, 98, 112, 117, 256.

WEINER, LAWRENCE: (Nueva York, 1942) Artista norteamericano conceptual, p. 98.

WEITZ, MORRIS: (?, 1916-?, 1981) Filósofo analítico-antiesencialista estadounidense, p. 64.

WHITMAN, WALT: (Nueva York, 1819-Camden, 1892) Poeta, ensayista, periodista y humanista estadounidense, p. 380.

WRAGG, GARY: (High Wycombe, 1946) Pintor. Británico, p. 142.

Y

YELTSIN, BORIS: (Butka, 1931-Moscú, 2007) Político, Primer Presidente de la Federación Rusa entre los años 1991 y 1999, p. 39.

YTURRALDE, JOSÉ MARÍA: (Cuenca, 1942) Pintor abstracto y catedrático de Bellas Artes en la Universidad de Valencia, p. 315.

YUSTE, JUAN RAMÓN: (Madrid, 1952) Fotógrafo, p. 120.

Z

ZAJ: Grupo musical de vanguardia español, creado en 1964 por Juan Hidalgo, Ramón Barce y el compositor italiano Walter Marchetti, p. 105.

ZAMBRANO, MARÍA: (Vélez-Málaga, 1904-Madrid, 1991) Filósofa y ensayista, discípula de Ortega y Gasset, p. 176.

ZAPATERO, RAFAEL: (Sevilla, 1953) Pintor figurativo, p. 118.

ZÓBEL, FERNANDO: (Manila, 1924-Roma, 1984) Pintor abstracto de la Escuela de Cuenca, p. 261.